ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ «ГОРЯ ОТ УМА»

Н. К. ПИКСАНОВ



ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ «ГОРЯ ОТ УМА»



НИКОЛАЙ КИРЬЯКОВИЧ

ПИКСАНОВ

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ОТДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА
КОМИССИЯ ПО ИСТОРИИ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК

Н. К. ПИКСАНОВ

ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ «ГОРЯ ОТ УМА»



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
Москва 1971

Книга является обобщением и итогом многолетних трудов выдающегося ученого-литературоведа Николая Кирьяковича Пиксанова — о жизни и творчестве А. С. Грибоедова. Вышедшая первым изданием в 1928 г., она до сих пор остается наиболее полным исследованием текстов бессмертной комедии. Здесь дано также теоретическое обоснование проблематики творческой истории классических произведений. В настоящее издание включены новые материалы из архива Н. К. Пиксанова. Важной частью книги являются комментарии.

Подготовка текста и комментарии

А. Л. ГРИШУНИНА

Ответственный редактор

член-корреспондент АН СССР

Н. Ф. БЕЛЬЧИКОВ

7-2-2
12-БЗ-74-70

ПРЕДИСЛОВИЕ

1. Предлагаемая книга, будучи самостоятельной монографией, является, вместе с тем, составной частью обширного круга работ по Грибоедову, намеченных и выполняемых мною.

План этого цикла, имеющего целью всестороннее изучение Грибоедова, издавна представлялся мне в таких чертах.

В первую очередь намечалось собирание и изучение всей печатной литературы по Грибоедову. Разраставшаяся за сто слишком лет, эта специальная грибоедовская литература время от времени регистрировалась библиографически и обозревалась критически в печати, но — никогда в достаточной полноте и с необходимой компетентностью, а потом такие перечни и обзоры старели, и поток новых печатных грибоедовских материалов отменял их. В печатной литературе, разумееется, далеко не все было равноценно. Однако, чтобы выделить существенное, мне необходимо было собрать и изучить всё. Когда такое собирание было закончено, следовало закрепить эту работу в библиографическом указателе. Будучи итогом личных изучений, он мог бы пригодиться и другим, притом в работах самых разнообразных: по литературе, театру, школьному преподаванию, полиграфии и т. д. Фрагментом его явилась моя первая, еще студенческая работа: «Материалы для библиографического указателя произведений А. С. Грибоедова и литературы о нем» («Ученые записки Юрьевского университета», 1903, IV). Но эти «Материалы» были лишь дополнением к указателю Лисовского 1889 г. и доводили регистрацию только до 1902 г. Нараставшая новая литература, новый систематический пересмотр старых книг, сборников, журналов, газет, непрерывно производившийся мною в течение следующих двадцати пяти лет, использование предоставлявшихся мне обширных библиографических коллекций С. А. Венгерова, И. О. Сержпутовского, Н. М. Лисовского, Ф. А. Витберга и других — в результате дали такой обильный материал, что из него составилась библиографическая монография о Грибоедове. В настоящее время

«Библиография Грибоедова 1812—1928» закончена обработкой, но пока не может быть напечатана ввиду своего объема [1].

2. Овладев специальной литературой и обеспечив себя от пробелов в использовании печатных материалов, предстояло еще обследовать материалы архивные. Некоторая их доля была уже известна предыдущим исследователям Грибоедова, но использована неполно, иногда неточно. Еще бо́льшая доля оставалась неизученной и даже неустановленной. В течение тех же двадцати пяти лет мною производились систематические поиски архивных документов по Грибоедову — всюду, где только их можно было предполагать. Архивы министерства иностранных дел, Государственный, Сенатский, Московский архив министерства юстиции, Румянцевский музей, Исторический музей, архивы: военный Лефортовский, наместника на Кавказе, Эриванского губернского правления, русских дипломатических миссий в Тавризе и Тегеране, английского министерства иностранных дел, Театрального музея А. А. Бахрушина, собрания П. Я. Дашкова, П. Л. Вакселя, В. И. Яковлева, П. И. Щукина и еще многие другие государственные, общественные, частные — столичные, провинциальные и заграничные — архивы и коллекции были обследованы и доставили богатые материалы. Только небольшая доля таких документов была мною опубликована в журналах и отдельно. Таковы, например: «Столкновение Булгарина с матерью Грибоедова» («Русская старина», 1905, XII), «Грибоедов и старое барство» (М., 1926). Другая доля вошла в академическое издание Грибоедова. Кое-что впервые цитируется в этой книге. В полном же составе архивные документы приготовлены к печати в виде особого «Грибоедовского сборника», содержащего дипломатическую и частную переписку Грибоедова, биографические документы и многое другое. Сборник был принят к печати в изданиях Академии наук СССР, но не мог осуществиться по издательским затруднениям [2].

3. Третьей частью намеченного плана было издание полного собрания сочинений и писем Грибоедова. В течение 1911—1917 гг. оно было выпущено мною в серии «Академической библиотеки русских писателей», издававшейся Академией наук. К трехтомному собранию примкнуло еще специальное издание «Горя от ума» по Жандровской рукописи (М., 1912, изд. Л. Э. Бухгейма). В этих четырех томах воспроизведено с максимальной, доступной для их редактора полнотой и точностью, все литературное наследие Грибоедова, проверенное по рукописям и первопечатным изданиям. Комментарий занял здесь до тридцати печатных листов. Центральным, самым ответственным и труднейшим заданием было установление подлинного окончательного текста «Горя от ума», искажавшегося в течение почти ста лет в печати и на сцене. Установленный в академическом издании текст комедии перепечатывался мною потом неоднократно — с последовательным пересмотром текста и редакционными улучшениями (в роскошном издании Голике-Вильбор, в «Универсальной библиотеке» — три издания, в попу-

лярной серии Госиздата, в книге о постановке «Горя от ума» в Художественном театре, наконец, в серии «Русские и мировые классики» — пять изданий [3]).

Для установления подлинного текста «Горя от ума» пришлось организовать особый род архивных поисков, от которого освобождены исследователи других шедевров русской литературы: «Онегина», «Ревизора», «Грозы», «Войны и мира», «Обломова» и т. д. Именно: пришлось всюду — не только в архивах и библиотеках, но и у букинистов — разыскивать рукописные копии «Горя от ума». В течение двадцати пяти лет мною было изучено до 200 списков комедии, в том числе и редчайших, вновь мною найденных, каков, например, Бехтеевский список, каковы Гарусовские списки. Опубликование их было, конечно, невозможно, да и ненужно, но результаты изучения сказались как на академическом издании сочинений Грибоедова, так и на исследованиях, намеченных в грибоедовском цикле, ближайшим образом — на этой книге.

4. Что касается плановых исследований, то они должны были разбиться на две группы: биографическую и литературную.

Здесь первой работой был литературно-биографический очерк Грибоедова, предпосланный первому тому сочинений (издан и отдельно, СПб., 1911). Его целью было не только пересказать известные раньше, но рассеянные всюду в печати, биографические факты, но привлечь и свежие, вновь добытые данные, а также поставить четко основные проблемы психографии и творчества поэта. В очерке особая глава была посвящена развитию литературной деятельности Грибоедова, в особенности — творческой истории «Горя от ума». Изложенная тогда схема — без перестроек по существу — разрабатывается в настоящей книге. Сюда примкнуло вскоре маленькое исследование: «Душевная драма Грибоедова» («Современник», 1912, XI), а позднее (1927) — вступительная статья в гизовском издании «Горя от ума».

Другой работой, тесно связанной с тем же академическим изданием и с документальным «Грибоедовским сборником», явилась «Летопись жизни Грибоедова» — его биографическая и литературная хроника, в точных датах по годам, месяцам и дням. Хронологические установки были необходимы при предварительном обследовании сочинений, дневников и писем для расположения их в академическом издании. С другой стороны, архивные документы, накопившиеся для «Грибоедовского сборника», сами доставили массу новых биографических дат. Все это, как и изучение прежней печатной литературы, дало возможность сложить обширную и точную летопись жизни и трудов Грибоедова, которая годилась бы как справочник и для других исследователей драматурга, и для сравнительного изучения литературной эпохи. В самом сокращенном виде летопись напечатана в третьем томе академического издания (и повторена в грибоедовском выпуске «Русских и мировых классиков»), полностью же не опубликована доселе [4].

Документальная наличность, какою можно было располагать после архивного и литературного собирания, уполномачивала на осуществление целой серии биографических экскурсов, объединяемых темой: «Грибоедов в кругу современников»[5]. Сюда входят этюды о жене, матери, отце и сестре поэта, его друге С. Н. Бегичеве, воспитателе Ионе, профессоре Буле, Пушкине, А. А. Жандре и В. С. Миклашевич, П. А. Катенине, П. А. Вяземском, А. П. Ермолове и других современниках Грибоедова. Из этой группы только немногое (например, этюд о Жандре и Миклашевич — в издании Жандровской рукописи) было мною опубликовано.

В особую группу естественно выделяются экскурсы о современниках-декабристах: А. А. Бестужеве, А. И. Якубовиче, А. И. Одоевском, К. Ф. Рылееве, В. К. Кюхельбекере, А. А. Добринском и др. Анализ «дела» о Грибоедове по процессу декабристов, реконструкция социально-политических воззрений его, установление социальной патетики («мотивов чести») у Чацкого и в декабризме, вместе с только что названными персональными этюдами, образовали особую работу: «Грибоедов и декабристы». Ей ставилась ответственная задача: конструировать социологию «Горя от ума». Фрагменты ее были опубликованы мною в «Известиях II отделения Академии наук», 1906, кн. 3 («Грибоедов и А. А. Бестужев»), в «Известиях Самарского общества народных университетов», 1910, № 12 («Грибоедов и декабристы») и в «Русских ведомостях», 1911, № 263 («Поэт и ссыльные декабристы); в сжатом виде ее итоги были изложены в вводной статье при упомянутом издании «Горя от ума» в серии «Русские и мировые классики». Полностью работа пока не напечатана.

5. В группе литературных исследований первое место следовало отвести монографии о «Горе от ума».

Сначала эта монография представлялась мне чем-то вроде энциклопедии всех изучений и выводов о пьесе Грибоедова. Однако при ближайшем анализе материалов оказалось, что окончательная обобщенная историческая оценка «Горя от ума» потребует многих и разнородных подготовительных экскурсов, которые далеко отходили бы от центра и обременили бы пристройками основной корпус книги. Между тем постепенно с отчетливостью определилось, что есть такое ядро, вокруг которого может выкристаллизоваться стройное исследование-монография. Это — творческая история «Горя от ума». Элементы для такой именно монографии копились давно — с первых моих подходов к изучению рукописных текстов комедии. Специальное издание Жандровской рукописи (1912) и вскоре за ним — второй том академического издания (1913) заключили в себе — в вводных статьях и комментариях — много основных и частных положений и данных для творческой истории. И одно время казалось, что обдумываемая монография будет только систематизацией и обработкой названных комментариев. Но потом разрослось и обогатилось собирание рукописных архивных материа-

лов (например, открытием новых ценных списков комедии) и их углубленное аналитическое изучение. Позднее же «творческая история» была осознана не только как один из моментов в разностороннем изучении излюбленного писателя, но и как особая научная проблема большого принципиального, методологического значения. В таком значении творческая история «Горя от ума» потребовала пересмотра современных историко-литературных методов и нашей историографической традиции, подсобного изучения творческой истории многих других шедевров русской (отчасти и западной) литературы, четкой формулировки элементов творческой истории, специфических приемов ее изучения, отграничений от смежных научных областей. И монография о «Горе от ума» начинала уже отрываться от цикла грибоедовских работ и включалась в иной круг, наряду с «Онегиным», «Войной и миром», «Фаустом» и т. д. Будучи инициативным в новом научном движении, исследование творческой истории «Горя от ума» здесь приобретает значение пробного, первого в нашей литературной науке типологического опыта. За ним, уверен, выстроится длинный ряд других.

Однако связи с грибоедовским циклом сохранялись. «Горе от ума» все же оставалось одним из нескольких произведений Грибоедова, связанным с остальными в одном живом процессе художественного развития поэта; изучение ранних произведений драматурга становилось поэтому необходимым антецедентом творческой истории «Горя от ума». И обратно: познание «Горя от ума» проливает свет на остальное творчество Грибоедова, да и на его живую личность. С другой стороны, все творчество Грибоедова в его совокупности не могло быть выключено из эволюции национальной и мировой литературы. Русская комедия и вся драма и сцена, русская сатира и сатирическая журналистика, русская басня и нравоописательная литература, гражданская лирика александровского времени, разработка литературного русского языка и стиха, с одной стороны, античная комедия и Шекспир, Мольер и французская драма XVIII века, классицизм и романтизм — с другой, смена, воздействие и взаимодействие стилей и литературных школ — все это, очевидно, было в каком-то отношении с «Горем от ума» и подлежало какому-то учету.

При ином состоянии литературной науки такие соотношения могли бы определиться легче и быстрее, и монографист «Горя от ума» мог бы спокойно взять из готовой историографии уже добытые прочные определения и характеристики и окружить и осветить ими внутренние процессы созидания «Горя от ума». Но молодая русская литературная наука бедна исследованиями, и стоит только поставить точно тот или другой историко-литературный вопрос, чтобы сейчас же убедиться, что для ответа необходимы целые раскопки.

Поэтому пришлось включить в план еще одну сюиту: «Грибоедов и литературная традиция», куда вошли бы разра-

ботки намеченных выше вопросов. По этой линии кое-что уже закончено обследованием — в книжке «Грибоедов и Мольер. Переоценка традиции» (М., 1922). Для других этюдов собраны достаточные материалы (например, по драматургической технике в русской высокой и легкой комедии XVIII и первой четверти XIX в., по традиции комедийного типа служанки). Кое-что ждет еще материальных разысканий.

Само собой разумеется, что литературная традиция, русская и мировая, впитываясь Грибоедовым, органически перерабатывалась в его художественном сознании и потом входила в творческую историю «Горя от ума». То же самое следует сказать и в отношении к общественно-идеологическим возбуждениям александровского времени. И если эти два ряда изучений выделяются в книжки: «Грибоедов и декабристы» и «Грибоедов и литературная традиция», то частью потому, что охватывают слишком обширный фактический материал, частью потому, что в них соотношения с «Горем от ума» могут устанавливаться только методом ретроспективным, аналогическим, но не прямой имманентной аналитикой и документацией (об этом подробнее см. ниже, в Введении). В книгу о творческой истории «Горя от ума» из них приходится взять только немногое, эпизодическое.

Но в таких же методологических условиях находится и третий ряд изучений: бытовые прототипы комедии. Не только типы Фамусова, Хлёстовой, Скалозуба, Репетилова и т. д., но и широкая картина барской жизни и бесчисленное множество рассеянных всюду бытовых черточек воссоздано Грибоедовым из наблюдений подлинной московской жизни. Связь пьесы с действительностью так тесна, что еще при жизни поэта возникли сближения его героев с бытовыми «прототипами». Потом накопилась целая специальная литература о них, сотканная больше всего из слухов, предположений, живых преданий. Позднее к ней можно было присоединить большой документальный историко-культурный материал, охватывающий не только типы, но и весь быт (образцом являются письма московской барыни, М. И. Римской-Корсаковой, опубликованные в книге М. О. Гершензона «Грибоедовская Москва»[6]). Всесторонняя разработка этого культурно-бытового материала дала бы не только полный реальный комментарий к «Горю от ума», необходимый для сценического воссоздания и школьного изучения классической пьесы, но и помогла бы проследить, какими приемами Грибоедов производил отбор и переработку бытового материала в своем творчестве. Этими задачами определилась работа «Грибоедов и барская Москва». Подготовкой к ней является глава о бытовых прототипах комедии в комментариях второго тома академического издания, а также статья «В старой Москве» («Отклики». 1914, № 6) и книжка «Грибоедов и старое барство» (М., 1926). Сюда же тяготеет и работа по архивным документам о бунте крестьян в поместьях Грибоедовых: «Грибоедов и крепостные рабы».

Только в конце всех изучений мыслилось последнее, завершающее, синтетическое исследование: «Грибоедов. Среда. Личность. Творчество». Здесь должны быть обобщены, уже без обременительных экскурсов и мозаической документации, все предыдущие разыскания по биографии, социально-исторической среде, литературной традиции, собственному творческому развитию Грибоедова.

Таков был план или система грибоедовских работ.

Отдельные части плановой работы не выполнялись и не могли выполняться в той логической последовательности, как это изложено выше. Многое осуществлялось одновременно, с забегами вперед, и наоборот: по обстоятельствам некоторые очередные, настоятельные задания невольно откладывались и замедлялись выполнением. Часть работ уже осуществилась в печати. Таковы, например, четыре тома сочинений Грибоедова[7], таковы книжки: «Грибоедов и Мольер», «Грибоедов и старое барство», общий литературно-биографический очерк, статья «Душевная драма Грибоедова» и др. Другие работы закончены в рукописи и подготовлены к печатанию: «Грибоедов и декабристы», «Грибоедов и крепостные рабы», «Грибоедов на Востоке», «Библиография Грибоедова», «Летопись жизни», «Грибоедовский сборник».

6. Из них выходящая ныне «Творческая история «Горя от ума» является основной, центральной во всей системе — и по предмету своему — величайшему созданию Грибоедова, и по научным принципиям.

Все, что было мною напечатано или изучено по Грибоедову до нее, содействовало так или иначе ее сложению. Особенно — названные четыре тома сочинений Грибоедова; за подготовкой к ним возникла и зрела сама мысль о «творческой истории» как особой историко-литературной дисциплине. Строгость и ответственность этого нового научного задания, трудность и сложность детальных изучений (как, впрочем, и посторонние научной работе обстоятельства) тормозили и замедлили завершение монографии о «Горе от ума». Идея творческой истории, однако, пропагандировалась мною в печати, начиная с книжки «Три эпохи» (1913) и продолжая книжками: «Пушкинская студия» (1922), «Островский» (1923) и «Два века русской литературы» (два издания: 1923 и 1924). Монография же о творческой истории «Горя от ума» была закончена в рукописи в 1920 г. Отрывки из нее читались разновременно в научных собраниях Саратова, Москвы и Ленинграда. Пять отрывков появилось и в печати: 1) «Ремарки «Горя от ума» («Культура театра», 1921, № 5 и 6) ; 2) «Рецидив редакторской безграмотности» («Научные известия» Наркомпроса, кн. I, 1922); 3) «Новый путь литературной науки» («Искусство», 1923, I); 4) «С. П. Фамусова. Творческая история образа» («Атеней», 1924, I—II); 5) «Идеология Горя от ума» (в сборнике «Творческая история», М., 1927).

Но в целом исследование долго не могло появиться в свет в силу своего объема и восемь лет пролежало в рукописи.

За это восьмилетие многое изменилось. С того историографического момента, когда отчетливо формулировались принципы творческой истории, осознавалось их отношение к научному прошлому и современности, определялись ближайшие приемы работы,— русская литературная наука заметно продвинулась вперед. К исследованиям по внешней и текстовой истории русских поэтических произведений, какие имелись в печати на 1920 г. и были описаны в Введении в книге, прибавилось несколько почтенных новых работ, и среди них такая обширная, как «Пропущенные строфы Онегина» М. Л. Гофмана [8]. Раскрывшиеся в революционные годы архивы Достоевского и Толстого дают такой богатейший автографический материал для творческой истории, какой трудно было и предугадать в 1920 г., когда эти два величайших романиста назывались мною во Введении как объекты исследований по творческой истории. Правда, эти богатства далеко еще не все разработаны в печати (так, остается в рукописи превосходная работа П. Н. Сакулина по творческой истории «Идиота» [9]). Предпринятое ныне монументальное 90-томное издание произведений Л. Н. Толстого будет особенно богато материалами для творческой истории. Оно, несомненно, создаст целую эпоху в разработке этой литературоведческой дисциплины [10].

Кризис литературной науки, который мною определяется в 1920 г. как отталкивание от культурно-дидактического метода в сторону метода формального, разрешался в ближайшие годы именно в пользу последнего. В направлении формальных анализов литературы были достигнуты значительные результаты, приемы изучения и сама терминология заметно усовершенствовались. Но и социологический метод (точнее говоря, марксистский), о котором я тогда писал как о методе, которому предстоит еще развитие в области литературоведения, сделал большие успехи и теперь стал у нас на ближайшую очередь, охватывая собою и формальные изучения как подсобный прием.

С удовлетворением отмечая здесь всё это, я, однако, не имею нужды сколько-нибудь существенно перерабатывать в 1928 г. Введение, написанное восемь лет назад. Наоборот, движение науки, какое наблюдается в последние годы, подтверждая высказанные мною прогнозы, укрепляет надежду, что инициатива по изучению творческой истории будет поддержана и оправдана многими исследованиями. Самый термин и понятие творческой истории уже восприняты в научный оборот и в печать. Заявлено о предпринятом коллективном изучении творческой истории «Ревизора» (в Театральной секции Гос. академии художественных наук) [11]. В I Гос. Московском университете в 1923 г. мною впервые был организован семинар по творческой истории; лучшие из доложенных там работ (преимущественно по неизданным и автографическим материалам) напечатаны в сборнике «Творческая история. Исследования по русской литературе» (М., 1927). Многие другие работы из того же семинара и из иных моих семинаров еще ждут печатания.

Что касается методологии творческой истории, примененной в предлагаемой книге, и всей материальной части монографии о «Горе от ума» — это все остается неизменным, как восемь лет назад. Я сохранил и некоторые архаизмы в характеристиках Введения и даже в терминологии, чтобы оттенить тот момент, к какому книга была закончена в своем целом.

Основным материалом, какой разрабатывается в этой книге, являются три авторизованных текста «Горя от ума»: Музейный автограф, Жандровская рукопись и Булгаринский список. Они точно транскрибированы и подробно описаны палеографически в печати, и это освобождает от необходимости загромождать мое изложение излишними подробностями. То же относится и к цензурным делам и другим документам (описание их дано в «Грибоедовском сборнике») [12].

И окончательный текст комедии, и жандровская редакция, и музейная в печатном виде имеют счет стихам по актам. Этим облегчаются точные ссылки на тот или иной стих. Но окончательный текст комедии так хорошо всем нам известен с детства и так невелик, что приводимые из него цитаты легко находимы и без точных ссылок; поэтому во избежание пестроты в наборе я не снабжаю таких цитат номерами стихов. Другое дело, когда детально сопоставляются тексты музейный и жандровский.

Дорожа местом и в интересах сосредоточенности изложения, я избегал загромождать книгу библиографическими обзорами по тем или другим вопросам. Такие обзоры мне было бы легко сделать после того, как приготовлена к печати «Библиография Грибоедова» [13] и напечатаны «Два века», «Пушкинская студия» и другие мои книжки. Но именно поэтому и еще потому, что обширные обзоры литературы по Грибоедову даны во втором томе академического издания,— стало ненужным уснащать книгу библиографическими сносками.

Приняв за правило, что всё существенное следует сказать в тексте, а несущественное не стоит говорить, я совершенно упразднил традиционные примечания под строкой. Несколько приложений и целостных экскурсов дано только в конце книги [14].

Книга напечатана по новой орфографии, в том числе и многочисленные цитаты из раннего и позднейшего текстов «Горя от ума». Сохранять старую орфографию в цитатах я находил ненужным: все основные тексты комедии уже опубликованы в печати со всей возможной палеографической точностью, издания их легко доступны, и необходимые справки наводятся быстро. Само собой разумеется, однако, что все живые особенности речи в комедии мною сбережены и в этой книге.

Ради экономии времени и места для названия «Горя от ума», столь часто повторяющегося в книге, принята монограмма: Г. о. у. Эта монограмма-аббревиатура применялась уже мною в книге: «Грибоедов и Мольер» и в некоторых статьях. Три авторизованные

рукописи «Горя от ума»: Музейный автограф, Жандровская рукопись и Булгаринский список обозначаются буквами: М, Ж, Б.

Книга зарождалась и зрела вместе с другими моими работами по Грибоедову. Им и ей оказывали содействие сотни лиц и десятки учреждений. Без такого содействия книга не появилась бы на свет. Но перечислить всех, кто мне так или иначе помог, я здесь не в состоянии: это заняло бы несколько страниц. Главнейшие из таких лиц и учреждений названы в предисловиях к академическому изданию Грибоедова [15]. Здесь же я укажу только, что появлению книги в свет способствовала материальная поддержка Главнауки. Глубокую благодарность всем помогавшим и ободрявшим меня я сохраню навсегда.

Н. Пиксанов

Введение

ИСТОРИОГРАФИЯ И МЕТОДОЛОГИЯ



I

1. В такой обширной научной дисциплине, как история русской литературы, и за те долгие десятилетия, что она существует, проявлялись весьма разнообразные течения, применялись разнородные принципы и методы. Однако при этом скоро обозначилось и потом отчетливо выделилось одно характерное и превалирующее воззрение и метод — историко-культурный. За вторую половину XIX в. в нашей науке выступали столь различные по склонностям, характеру дарований, историческим взглядам ученые, как Буслаев, Тихонравов, Веселовский, Пыпин. Но, конечно, все согласятся, что наиболее характерным, наиболее показательным для общих тенденций нашей литературной историографии являлся Пыпин. Со своими «великими сводами» [16] он был властителем дум и историков литературы, и преподавателей словесности, и любителей исторического чтения. В специальных монографиях, этюдах, статьях тот или другой историк мог следовать Буслаеву или Веселовскому или остаться нейтральным и индифферентным к общим принципам и миросозерцанию. Но как только кто-нибудь хотел перейти к более широким построениям, захватывал целый литературный период или литературное направление, он неизбежно начинал работать и мыслить в схемах историко-культурного метода.

Едва ли необходимо много говорить о нем. Им была проникнута вся наша педагогическая и научная литература. Стоит пересмотреть несколько наиболее известных учебников, чтобы в этом убедиться. Не менее показателен пересмотр трудов Пыпина, столь популярных, ставших классическими. Государственные реформы, политические планы, общественные настроения, религиозно-философские воззрения, организация просвещения, социальные движения, крестьянский вопрос — вот те связи, в каких рассматриваются у Пыпина литературные явления. Среди двух тысяч страниц его «Истории русской литературы» нигде не найдется и одной полной, посвященной эстетическому, чисто литературному анализу. Всюду литература понимается Пыпиным только как часть общей духовной культуры

и едва ли не всюду ей усвояется служебная роль культурно-исторической иллюстрации.

Издавна к такому пониманию литературы присоединялась еще и особая задача — дидактическая. Было очень удобно, рассказывая о прошлом, так строить изложение, чтобы читатель легко сделал желательные выводы для настоящего: например, излагая историю творчества Пушкина, так выставлять насилия над ним старой цензуры, чтобы читателю становилось ясно, что необходима вообще свобода слова и отмена цензуры. Отсюда возник особый жанр: историко-дидактического иносказания, по рецепту: nomine mutato de te fabula narratur *. Окраска дидактизма могла быть различна — славянофильская, народническая, либеральная, радикальная, прием оставался один и тот же. При таком уклоне в литературном произведении, естественно, интересовало только так называемое «содержание»,— логический, психологический, идейный материал, ничто другое.

За десятки лет монопольного применения историко-культурный метод был доведен до таких крайностей, что реакция становилась неизбежна. Следует сказать, что, вероятно, по отсутствию сильной конкуренции этот метод с годами мало совершенствовался, наоборот, становился шаблонным, примитивным. Так, одна из его разновидностей — метод биографический едва ли далеко ушел от образца, данного полвека назад Гротом в биографии Державина [17]. По-прежнему биографические исследования боятся отойти далеко от внешних, бытовых фактов, и психологическая биография,— психография, всё еще остается задачей будущего. Между тем драгоценные материалы этой категории лежат нетронутыми для Гоголя, Достоевского, Толстого, Пушкина. Более широкие построения культурно-психологические, характерные образцы коих даны, например, в работах М. О. Гершензона, тоже остались без методологической разработки и принципиального обоснования. Даже излюбленный историками-либералами и радикалами прием сближения явлений литературных с социальными оставался косным и всего легче переходил в публицистику и дидактизм. Между тем социологический метод, понятый правильно, т. е. как метод историко-материалистический, марксистский, обеспечивает подлинный генезис поэтических явлений.

2. Навстречу и в отмену устаревшего и обуженного метода выдвинулся другой, ему противоположный. Все более и более укреплялся взгляд, что литература есть художество, что ее история есть часть истории искусства. Назревали все больше проблемы эстетического, формального изучения словесного художества, психологического исследования процессов поэтического творчества и эстетического восприятия. Дифференцировались новые (или основательно забытые со времен Мерзлякова и Кошанского) литературные дисциплины: стилистика, метрология, сравнительно-морфологическое изучение литературы и других художеств, историческая и теорети-

---

* Изменив имя, о тебе рассказывается в сказке (*лат.*).— *Ред.*

ческая поэтика. Многое здесь приходилось начинать наново, без готовой традиции, с неизбежными ошибками первых опытов.

Замечательно, что реформа литературных воззрений шла снизу, а не сверху, не с высот кафедральной науки, а из широких кругов литературных. Некогда Белинский, литератор-критик, в отмену старого профессорского классицизма выдвинул новое, более широкое и живое понимание русской поэзии и ее исторического развития, и только вслед за ним цеховой историк литературы Галахов и другие кафедральные словесники стали проводить в науку и школу доктрину художественного реализма. Так и в позднейшее время поэты и критики — Брюсов, Белый, литературные журналы «Весы», «Аполлон», целые содружества литераторов, «академии поэтов»,— воспротивились традиции, поставили остро проблему формального изучения литературы и дали первые образцы в этом роде. Немудрено, что на самой постановке новых изучений отобразилась та среда, откуда они выдвинулись. Они культивировались в среде поэтов и критиков, захваченных не историей, даже не теорией, а практикой поэтического творчества, вовлеченных в борьбу литературных групп и направлений сего дня. Поэтому многое в вопросах литературного прошлого рассматривалось ими не в категориях причинности и развития, а в категориях должного и прекрасного,— как это прекрасное понималось в той или иной кружковой доктрине. Здесь сказался тоже своего рода дидактизм, эстетический. Об этом удачно сказал В. М. Жирмунский: «В противоположность научной истории литературы, изучающей своеобразие каждого поэтического стиля, не оценивая сравнительных достоинств тех или иных приемов художественного выражения, литературная критика охотно обобщает стилистические особенности и предпочтения своего времени, придавая им характер эстетического императива для всех времен» («Валерий Брюсов и наследие Пушкина», Пг., 1922, стр. 43).

Кроме того, крайности старого метода естественно вызывали на такую же крайнюю реакцию, и долгое пренебрежение формально-эстетическими изучениями литературы породило обратную нетерпимость. Молодому научному направлению, еще не искушенному разнообразными опытами, еще полному преувеличенных надежд, еще не воспринимающему тех неизбежных границ, в каких суждено действовать любому методу, естественно представлялось, что формально-эстетический анализ есть единственный законный и продуктивный метод. Послышались голоса за изгнание не только историзма, но и всякого психологизма из изучения поэзии. Это была, несомненно, вредная крайность.

Отрешаясь от увлечений момента и вдумываясь в дальние судьбы русской литературной науки, можно уверенно сказать, что она возвратится к историзму в широком смысле, усовершенствовав только приемы изучения историко-социологического. Возродится и биографический жанр, только осложнившись теми психологическими общими знаниями и приемами, коих так недостает биографам-сло-

весникам, слишком мало знакомых с научной психологией (а иногда, по особенностям предмета, и с психопатологией, с ее социологическим осознанием). Несомненно, с плодотворными результатами осуществляться будет и параллельное изучение русской литературы и других искусств, на чем настаивал некогда Буслаев и образцы чего он представил в своих прекрасных трудах.

Однако несомненно, что кризис научной методологии в ближайшее время [писано в 1920 г.] разрешится в сторону формально-эстетических проблем. Некогда столь любезные словесникам пиитика с риторикой уже возрождаются в новой, углубленной форме. А наряду с теоретической поэтикой будет культивироваться и поэтика историческая. Продолжая начатые Веселовским исследования эмбриональных поэтических форм в сторону более сложных позднейших образований, но воздерживаясь от перехода к вкусовой оценке современных поэтических начинаний и исканий, к чему склонны многие новейшие теоретики, новая литературная наука найдет много плодотворных задач. На очереди разработка истории русского литературного языка, так мало изученного, притом не только в чисто лингвистическом, но и в стилистическом направлении. История русского стихосложения, еле намеченная эпизодическими работами, должна вытянуться в сплошную цепь исследований, начиная с XVIII в. Необходимо создание исторической морфологии русского художественного эпоса, лирики, драмы, опять начиная от пестрого многообразия XVIII в.

3. Есть область, где новое направление — к стилистике, морфологии, архитектонике, психологии поэтического творчества — может плодотворно применить свои разнообразные методы и получить ценные результаты,— это именно в изучении истории крупных поэтических произведений.

В литературном мышлении нам постоянно приходится прибегать к общим оценкам крупнейших литературных произведений: «Недоросля», «Онегина», «Ревизора», «Отцов и детей», «Войны и мира», «Преступления и наказания», «Обломова», «Грозы» и т. д. Это — вехи на длинном пути, этапы, поворотные пункты, и все промежуточные явления как в творчестве отдельного поэта, так и во всей литературной эволюции, познаются и соизмеряются нами через посредство этих шедевров — символов литературно-исторического мышления, его кормчих звезд.

При этом, однако, мы обычно довольствуемся изучением крупных произведений в их окончательной, кристаллизовавшейся форме. Между тем понимание результатов процесса без изучения самого процесса для историка заранее опорочено: только исследование всей истории явления дает полноту его понимания. *Историк все познает только исторически*, диалектически, генетически.

Каждое крупное поэтическое произведение есть целый мир идей, больших и малых, организованных вокруг основного замысла. Статарное изучение законченного текста обычно и необходимо предпо-

лагает то неверное положение, будто идейный состав шедевра строен, замкнут в себе и может быть строго логизирован. А в действительности это вовсе не так. Как в сложном организме, здесь наряду с вполне развитыми, совершенными органами — идеями и образами — живут и рудиментарные формы. Крупное произведение есть результат долгого процесса, трудных исканий, борьбы организующего разума и неясных интуитивных замыслов. Многое даже в самом совершенном художественном создании остается недоразвитым и противоречивым и может быть правильно воспринято исследователем только в свете исторического изучения. Да и основной, центральный замысел во всей своей полноте и значимости может быть познан только в связи со всей историей идейных исканий поэта. Идеи-образы, которыми населено крупное произведение, в своей законченности и замкнутости могут быть понимаемы по-разному, как всякий символ. И в истории литературы были сотни случаев, когда понимание читателей и критиков совершенно искажало подлинный замысел автора и смысл произведения. Внутреннее созерцание, душа гоголевского «Ревизора» вовсе не та, какою восприняли ее из окончательго текста Белинский и современники. «Мертвые души» не могут быть поняты во всей полноте своего идейного и лирического состава вне творческой истории поэмы.

То же самое и с поэтической формой. Теоретическая поэтика еще больше, чем идеологическая критика, склонна презюмировать завершенность, независимость, автономность явлений языка, ритма, стиля, композиции, образности. Беря из печатного текста законченный поэтический факт, теоретик измеряет им другие, сопоставляет, анализирует, делает выводы об его сущности. Между тем нередко простая справка в рукописи может удостоверить, что данному факту придается не тот вес и значимость, какие он имел для поэта. Нельзя рассуждать о поэтической семантике или телеологии данного эпитета или стиха, если доказано, что у поэта он появился в результате цензурного приспособления или в результате торопливых, рассеянных переработок текста в угоду мимолетному или внешнему соображению (например, требованию рифмы) и в ущерб прежней, более совершенной формуле. В предисловии к своей поэме «Андрей, князь Переяславский» (1831) Марлинский-Бестужев заявляет: «...я бросал мысли за недочетом рифм или рифмы за неявкою мыслей». Он приглашает признаться в том же и других «господ стихотворцев». И, конечно, он прав — не только в отношении к второстепенным, но и первоклассным поэтам. Однако таких признаний — не в общей форме, а в отношении к тому или другому данному тексту — мы получили от стихотворцев и прозаиков очень мало. И эта внутренняя, не всегда победная, иногда ревниво скрываемая, борьба поэта с трудностями творчества, эти «муки слова» [18] далеко не всюду могут быть объективно установлены, даже просто замечены в окончательном, печатном тексте. Их чаще и точнее всего раскрывает творческая история.

«Окончательный» текст часто бывает далеко не окончательным для самого поэта, что остается в силе даже для наиболее медлительных, долго вынашивающих и строгих к форме писателей, как Гончаров, Толстой. Но особенно показательна неустойчивость, текучесть текста у Достоевского. Творческая история «Бесов», «Идиота» и других романов удостоверяет, что Достоевский печатал первые главы и части, когда не только не был готов в рукописи весь текст произведения, но даже и план, даже общий замысел колебались. Позднее, в дальнейшем процессе работы, Достоевский видел, что следовало бы первые части изложить иначе,— но было поздно; в журнале уже напечатано. И вот в позднейших частях Достоевский уже прилаживался к напечатанному, коверкая ход новых, более зрелых мыслей. И после первого напечатания романа Достоевский обыкновенно не удосуживался наново переработать текст. Можно с уверенностью сказать, что ни «Двойник», ни «Бесы», ни «Идиот», ни «Братья Карамазовы» не «окончательны», не достоверны, не равны последней воле поэта. На исследователя их текст часто производит впечатление черновой редакции. Достоевский никогда не дорабатывал свои романы до полной художественной зрелости. Поэтому стилистический и композиционный анализ его романов всегда приблизителен, неточен, ошибочен, если нет предварительного изучения творческой истории произведения по автографам, письмам и т. д. Особенно поучительна история «Двойника». Впервые он был напечатан в 1846 г. В позднейшие годы Достоевский не раз возвращался к мысли переработать «Двойника»; одно время он думал свести Голядкина с Петрашевским; позднее ему захотелось ввести характеристику русского материализма. Об основной мысли «Двойника» он утверждал, что «серьезнее этой идеи никогда ничего в литературе не проводил». В 1866 г., т. е. через двадцать лет, в собрании сочинений Достоевского «Двойник» появился, наконец, вновь — в переработанном виде. И вот оказалось (по исследованию Р. И. Аванесова [19]), что переработка состояла только в сокращениях да в чистке стиля и была так тороплива, что повлекла к некоторым невязкам и противоречиям. Текст «Двойника» остался недозрелым, недоработанным.

Любой эстетический элемент, любая поэтическая форма или конструкция от самых примитивных до совершеннейших и сложнейших, могут быть научно осознаны наиболее чутко, тонко и единственно верно только в полном изучении их зарождения, созревания и завершения. Важно понять, как сделана «Шинель» (Б. М. Эйхенбаум) [20]. Но этого вполне не поймешь, пока не изучишь, как делалась «Шинель». В смысле изучения творческой истории следует поддержать изящный афоризм А. Г. Горнфельда: «Мы не имеем еще литературной семасиологии, но она, конечно, должна быть и будет создана. И, разумеется, ту же роль, какую играет «происхождение» слова в определении его нынешнего значения, должен играть первоначальный смысл художественного произведения при всяком истолковании» («Пути творчества» [21], 150).

Все вышеизложенное намечает для литературной науки новый и далекий путь, ставит большую и трудную проблему. Я определяю эту проблему так: творческая история крупных произведений. Разумею при этом произведения крупные не столько по объему, сколько по их внутренней значимости. Маленькое стихотворение Пушкина «Демон» является сгущением многих и давних поэтических мыслей и имеет свою сложную историю. Ясно, что любое поэтическое произведение для своего понимания требует «творческой истории». Но не каждое ее имеет — по скудости сохранившихся документов. Крупное произведение в своей сложности и длительности созидания к тому же показательнее для раскрытия разнообразных творческих процессов.

Ниже будет раскрыто в подробностях содержание формулы творческой истории. Здесь же, возвращаясь к историографическому моменту, в какой она выдвигается, укажу, что ею объединяются в одном общем задании многие приемы как старой, так и новой литературной науки.

Для творческой истории необходимы данные внешней биографии поэта (до хронологических дат включительно). Необходимы палеографические изучения рукописей, исследование разновременных редакций текста и их вариантов. Необходим аппарат комментариев — литературных, реальных, исторических и иных. В этом отношении многое может быть позаимствовано у литературоведов старого типа.

С другой стороны, творческая история шедевра должна изучать эволюцию его языка, стиха, образов, сюжета, архитектоники, т. е. явления, наиболее близкие «формальному» направлению. Исследователь творческой истории может многим воспользоваться от исследователей стиля, метрики, композиции.

Творческая история, наконец, должна дать богатый конкретный материал для социолога-марксиста в изучении эволюции идеологии, патетики, символики и стилистики произведения, помогая выяснить колебания и искания поэта в этой области, обнажаемые зачастую в черновых рукописях и заботливо скрытые от читателей печатного текста. Едва ли нужно особо подчеркивать, что сближение эстетических исканий и социальных давлений, необходимое для установления социальной значимости работ поэта, возможно только в условиях овладения марксистским методом и обширным историческим и биографическим материалом.

4. Что касается отношений творческой истории и поэтики, я мыслю их не только как добрососедские отношения двух близких, но разных дисциплин. Я нахожу, что творческая история должна органически входить в историко-теоретическую поэтику. Войдя же туда, она изменит всю конфигурацию плана и переместит центр тяжести.

Формальное литературоведение своей ближайшей задачей поставило описание, дескрипцию поэтических форм, начиная с элементарных и примитивных: «историк литературы не оценивает, а

описывает поэтическое своеобразие изучаемого произведения» (В. М. Жирмунский. Валерий Брюсов и наследие Пушкина)[22]. Но скоро обозначилось, что описание, чтобы быть точным и систематическим, нуждается в выделении существенных повторяющихся примет и признаков, которые кладутся в основу описания. А это в свою очередь поставило задачи классификации. На наших глазах в области поэтики происходит то, что в XVIII в. происходило в области ботаники, по инициативе Линнея. Однако и на этом нельзя было остановиться. Далее быстро выяснилось, что элементы и средства в художественном творчестве не самоценны, что они получают смысл только в некоем применении, осуществляя определенное задание. Творческая воля поэта организует их, смыкает в систему: их характерные сочетания оформляются в стиль, или, как предпочитает говорить новая школа,— в «прием». Но и на этом нельзя было остановиться. В. М. Жирмунский предложил дальнейшую формулу: «Понятие художественного приема есть прежде всего понятие телеологическое, так как предполагает обработку материала соответственно художественному заданию... Подчинение художественному заданию во всяком искусстве и является той мотивацией, которая служит оправданием приема. Через единство художественного задания отдельные приемы становятся факторами стиля как внутренне-связанной взаимно-обусловленной системы изобразительных средств» (отзыв о книге Р. Якобсона в журнале «Начала», 1921, I, 215). В. М. Жирмунского поддерживал Б. М. Эйхенбаум: «...поэтика строится на основе телеологического принципа и потому исходит из понятия приема» («Мелодика стиха», стр. 14[23]).

Это очень важный момент. Однако словесники-формалисты, дебатировавшие тезис о телеологии, не обосновали его и не документировали в печати. Они ставили проблему узко, не решаясь сделать дальнейшего шага. То же следует сказать и о работе В. Э. Сеземана: «Эстетическая оценка в истории искусства» («Мысль», 1922, 1). Здесь высказано несколько верных, хотя и отвлеченно изложенных, мыслей о телеологической структуре художественных произведений. Автор близко подходит к понятию творческой истории, но не формулирует его и тоже не доводит рассуждения до конца. И своевременно со всей настойчивостью указать, что и формулу, и метод телеологии необходимо осложнить и углубить.

Признаем, что художественные средства подчиняются поэтом художественному заданию, которое осуществляется художественным приемом или стилем. Понятие приема призна́ем понятием телеологическим. Таким образом для поэтики, кроме дескрипции и классификации, выдвигается третья задача: выявлять внутреннюю телеологию или мотивацию поэтических средств и их конечного результата — поэтического произведения. Именно не только отдельных средств и частичных приемов, но и произведения в целом. Недостаточно установить телеологию эпитетов, метафор, вообще мелких стилистических единиц и форм,— необходимо воссоздавать телеологию

основного замысла, общую конструктивную целесообразность, преднамеренность.

Задача важная, в сущности одинаково важная для понимания шедевров всех искусств, не только литературы.

Но как эту задачу разрешить?

Для теоретиков поэзии привычно применить и здесь тот же прием, что и в описании и классификации, т. е. статарное изучение печатного, дефинитивного поэтического текста. Несомненно, что пристальное изучение такого текста, соотнесение его с другими произведениями того же автора, перекличка одинаковых примет и приемов во всех печатных текстах поэта — все это может дать основания для угадывания художественной телеологии, для ее реконструкции исследователем. Но этот прием недостаточен, гадателен и сильно окрашен субъективностью.

Случается, что поэт сам раскрыл свой замысел: в воспоминаниях, дневниках или признаниях современникам. Но это бывает редко, эпизодично, в большинстве случаев таких показаний нет, или они сами нуждаются в комментариях, как заявления Гоголя о «Ревизоре» [24]; иногда же художник ревниво скрывает оказательства своих творческих исканий и процессов.

У нас есть иной, надежный способ обнажения художественной телеологии: изучение текстуальной и творческой истории произведения — по рукописным и печатным текстам.

«Горе от ума» имеет три редакции, «Война и мир» — четыре, «Ревизор» — пять; в черновых рукописях «Идиота» сохранилось восемь последовательных проектов-планов, а девятый осуществлен в печатном тексте романа. В бумагах Толстого сбереглось семнадцать редакций начала романа из эпохи Петра I. Последний монолог Чацкого дан в трех крупных вариантах, а монолог Подхалюзина в 3-м явлении II действия («Вот беда-то»...) в рукописях Островского перерабатывался четыре раза,— пятой, окончательной, переработкой является печатный текст. В «Горе от ума» на 2221 стих я насчитываю до девятисот переработок (кроме ремарок и пунктуации). В рукописях Пушкина сберeглись не только беловые и черновые полные тексты, но и наброски, планы произведений и их частей, даже проекты рифмований.

Ясно, что авторская мотивация и телеология художественных средств и приемов всего надежнее и полнее раскрывается в текстовой и творческой истории произведения,— в этих трудных поисках совершенства и законченности.

Если же принять этот вывод,— а его нельзя не принять,— то и центр изучений в поэтике сильно передвинется. Формальная школа пришла к теоретической поэтике от истории литературы чрез историческую поэтику и готова подчинить эту последнюю поэтике теоретической. Теперь мы видим, что снова восстановляется примат исторической поэтики, только в особой модификации — в изучении творческой истории шедевров.

Творческая история занимается уже не описанием и классификацией, а развитием, генезисом художественных явлений; и если позволительно продолжать сопоставление с естествознанием,— здесь на место линнеевской систематики становится дарвиновское происхождение видов.

Осложняя проблему телеологии, творческая история шедевров осложняет и метод. Я назову его уже не дескриптивным, не телеологическим даже, а телео-генетическим.

5. Полнота и глубина понимания крупного произведения, получаемые от изучения его творческой истории, важны и для оценки самого поэта, и для общей историко-литературной схемы, и для исторической, и для теоретической поэтики. Они важны и для психологии художественного творчества, и для социологии его. Психологию творца-поэта определяет социальная среда. Социальное влияние на литературу, его часто скрытые пути могут всего точнее определиться только через изучение творческой истории произведения, куда, как в фокус, собираются все возбуждения среды и затем отображаются — в результате творческого процесса — в окончательном поэтическом тексте (об этом подробнее в моей работе: «Среда. Писатель. Произведение» [25]). Только глубокое проникновение во все мельчайшие подробности истории данного произведения, в его первые замыслы, в разработку его плана, в первоначальные наброски, в процессы выработки языка, образов, композиции, идейности, в смены разновременных редакций,— только совокупность таких изучений и познаний дает возможность вплотную приблизиться к пониманию приемов, путей и законов поэтического творчества, т. е. того высшего круга научного знания, к которому должно подниматься всякое монографическое изучение литературы и из которого следует исходить к новым специальным исследованиям.

Конечно, различна мера результатности таких изучений творческой истории для разных соподчиненных историко-литературных дисциплин. Через историю созидания больше всего постигается завершительный смысл самого изучаемого произведения. Меньше, но тоже очень много, творческая история произведения дает для общего понимания творческой личности поэта: в такое понимание должны уже дополнительно включаться «биографии» других его произведений. Для осознания целого литературного движения творческая история дает еще меньше, даже если данное произведение является очень крупным, характерным, показательным; здесь оно становится в длинную цепь с другими характеристическими произведениями, выигрывая только от имманентного изучения в точности соизмерений. Что же касается до теоретической поэтики и психологии поэтического творчества, то здесь трудно и учесть, в какой мере творческая история данного шедевра им послужит. Сами названные дисциплины еще молоды, не определились в своих границах и находятся пока в стадии накопления материалов и приемов. Здесь каждое такое исследование является только одним из многих слагаемых, кото-

рые только накапливаются, и какую сумму они дадут, трудно и предвидеть. Для каждой отдельной монографии довольно, если из нее наряду с детальным учетом внутреннего содержания данного произведения можно получить несколько обобщений более широких. Отвлеченные от конкретного материала, они пока покажутся случайными, разрозненными, не дающими определенной схемы. Нет беды: позднее, смыкаясь с другими подобными отвлечениями, взятыми из других произведений и у других авторов, они найдут свое место в будущей систематике. Опять пользуясь понятиями и терминами естествознания, скажу: прежде всего важно установить онтогению крупного произведения: филогенетические результаты скажутся потом [26].

II

6. При всей необходимости изучения творческой истории крупных произведений число таких изучений в нашей науке поразительно скудно. Сказалось и здесь влияние монополии культурно-исторического метода и отсутствие вкуса и навыка к стилистическим и композиционным анализам. Русская литература гордится такими эпопеями мирового значения, как «Война и мир» и «Анна Каренина». Но что могла рассказать по истории ее созидания наша наука? Почти ровно ничего [27]. В оправдание можно ссылаться на то, что главнейшие первоисточники для такой истории — автографы самого Л. Н. Толстого — были недоступны до последнего времени [28]. Тем же можно оправдаться относительно «Преступления и наказания», «Братьев Карамазовых». Но вот романы Гончарова «Обломов» и «Обрыв» — не менее значительные явления русской литературы; о них всегда писали много критики и историки литературы; с 90-х годов рукописные материалы их легко доступны в Российской публичной библиотеке в Ленинграде; французский исследователь А. Мазон для сводной монографии о Гончарове уже слегка коснулся этих материалов [29]. Наш литературовед А. Г. Цейтлин позднее огласил в печати неизданные тексты «Обломова» и «Обрыва» [30]. Но специальная история «Обломова» и «Обрыва» до сих пор не написана [31]. Не написана история «Отцов и детей», «Героя нашего времени», в сущности любого из шедевров русской литературы.

Следует подчеркнуть, что именно в последние десятилетия, когда стихийно выросло внимание и уважение к автографам поэтов, когда архивное дело и собирание рукописных фондов развиваются необычайно, когда революция раскрыла многие заповедные архивы,— именно в наше время как раз своевременно не только поставить, но и обострить проблему изучения творческой истории шедевров русской литературы.

Говоря об отсутствии работ по творческой истории, я при этом не принимаю в расчет «примечаний» к текстам в комментированных научных изданиях. В известном десятом издании Гоголя, под

редакцией Н. С. Тихонравова и В. И. Шенрока, сотни страниц посвящены работам поэта над «Мертвыми душами», описанию рукописей, разных редакций текста поэмы, вариантам. Если бы все это выделить в особое издание, получилась бы большая книга. Несомненно, что здесь собраны драгоценные материалы для творческой истории. Но это еще не сама она. В том же издании многие десятки страниц заняты комментариями к «Ревизору»,— сопоставлены разновременные целые редакции пьесы, приведены дробные варианты и т. д., но и это все не составило творческой истории «Ревизора». То же можно сказать о «Борисе Годунове» Пушкина, которому в академическом издании посвящено целых сто страниц примечаний. Палеографическое описание автографов, хронологическое определение разновременных редакций, простые, в порядке страниц рукописей, перечни вариантов, внешние сопоставления с другими схожими произведениями, справки из отзывов современной произведению критики — все, что обычно составляет содержание «примечаний» в комментированных изданиях, все это только материалы к творческой истории, но не сама она.

Только целостное изучение всех этих дробных материалов (с привлечением еще многих других), раскрытие изначальных замыслов произведения, исследование путей и приемов их творческого воплощения, анализ колебаний, исканий, достижений и заблуждений, развитие языка, стиля, образов, композиции, идейности, лиризма — вот что дает в точном смысле творческую историю крупного произведения.

7. Имеются ли у нас исследования, удовлетворяющие только что намеченной программе? Пересмотрим все, что сюда подходит. Десятое издание сочинений Гоголя прервалось седьмым томом, потом появились монументальные «Материалы для биографии Гоголя» В. И. Шенрока в четырех томах, потом письма Гоголя в четырех же томах, стало очевидно, что возможно написать полную историю «Мертвых душ». Такую работу взял на себя киевский литератор М. Марковский («История создания «Мертвых душ». «Чтения в Историческом обществе Нестора-летописца», кн. XVI, 1902). Автор внимательно изучил все перечисленные выше первоисточники и материалы, присоединил к ним мемуарную литературу о Гоголе, в составе коей имеются превосходные воспоминания (С. Т. Аксакова, Арнольди), а также и все научные работы по вопросу; кажется, не было опущено ничего сколько-нибудь ценного. Получилась целая книга в сто страниц, написанная очень добросовестно, обстоятельно, с точной документацией. Автор критически взвешивает разные показания, намеки, противоречия, излагает все спокойным, ясным языком. Деля свою работу на четыре части, он в первой передает историю сюжета «Мертвых душ», литературные влияния на поэму (Лесаж, Сервантес, Данте, Нарежный и др.), вопрос о прототипах героев, отражения автобиографические, повторения образов ранних произведений в поэме (например, Анны Андреевны из «Ревизора»

в даме просто приятной); во второй части обсуждаются хронологические и биографические вопросы: время возникновения первых работ над поэмой, работы за границей, в России в 1839—1841 гг., вторжение мистических и националистических настроений, последние работы над первым томом. Третья часть посвящена ходу работ над вторым томом, а четвертая — обсуждению текстового состава второго тома, анализу показаний о третьем томе и причин сожжения второго тома.

Как мы видим, тема поставлена широко и разносторонне. Однако в разработке ее имеются такие пробелы и недостатки, что это лишает книгу Марковского права считаться монографией творческой истории «Мертвых душ».

Во-первых, Марковский не пользовался подлинными рукописями произведения, и это сразу значительно обесценивает его труд. Как бы добросовестна ни была работа редакторов печатного текста, как бы щедры они ни были на варианты и описания рукописей,— все равно их работа не может заменить непосредственного изучения рукописей. Новейшая ревизия текста «Ревизора», произведенная Н. И. Коробкою, обнаружила такие промахи в редакторской работе Тихонравова, что после этого восхождение к рукописям Гоголя в специальных работах является необходимым. Затем, Марковского не интересовала в должной мере цензурная история первого тома, существенная для определения текста; вообще история текста поэмы не была предметом специального изучения со стороны Марковского; он удовлетворялся тем, что дано в десятом издании, к которому и отсылает читателей. Широко поставив тему, исследователь отдает много внимания периферийным вопросам, например, биографическим обстоятельствам работы, и это лишает его возможности в принятом плане углубляться в детальные изучения центральных вопросов. Марковский уклоняется от строгих точных подсчетов разных групп изучаемых фактов, от точных выводов и обобщений, охватывающих эти группы, он не дает точных, исчерпывающих хронологических выкладок и перечней, помогающих отчетливо следить за ходом творческих работ Гоголя. Он избегает точных и полных характеристик и сопоставлений разных редакций текста (например, первого тома). От этого все изложение слишком общо, не дифференцировано, смутно. Но что для нас еще важнее,— под историей «Мертвых душ» Марковский разумеет только историю замыслов и идейности поэмы. Работа Гоголя над языком и стилем его не интересовала, между тем разновременные редакции давали к тому богатый материал. Марковский не прослеживает эволюции ни одного из образов, не интересуется процессами типизации, столь характерной для творчества Гоголя. Сложная конструкция монументального произведения, постройка и перестройки его корпуса, вопросы композиционные — тоже обойдены исследователем.

Итак, работа М. Марковского, при некоторых ее почтенных достоинствах, обеспечивающих ей до сих пор внимание, не может

удовлетворить нас как исследование творческой истории «Мертвых душ». Приходится ждать новой специальной монографии.

Если признать неудовлетворительной работу Марковского по «Мертвым душам», то по «Ревизору», ближайшему соседу Г. о. у. хронологически и по жанру, нет и такой книги. Между тем для изучения творческой истории комедии подготовлено много: изданы все пять редакций ее с аппаратом вариантов и сопоставлений — трудами Н. С. Тихонравова, В. И. Шенрока и Н. И. Коробки (в последнее время еще — Н. Л. Бродского, в издании «Ревизора» 1927 г.[32]). Эти же исследователи дали не очень подробную, но отчетливую хронологию и историю текстовых работ Гоголя над «Ревизором». Но творческая история пьесы в гоголевской историографии затронута очень мало. Для литературной истории имеется только эпизодическая дискуссия Н. Волкова и А. Лященко о влиянии на комедию «Приезжего из столицы» Квитки[33]. Истории прототипов нет вовсе. Для истории стиля, образов, сценических схем, идейности не сделано ничего. Намеченная Тихонравовым в 1886 г. задача — «анализ архаического Ревизора в связи с генетическим изучением настоящего последнего Ревизора» — в течение сорока пяти лет остается невыполненной. Это печально само по себе, а для исследователя Г. о. у. тем печальнее, что лишает его возможности опереться в своих сопоставлениях на готовое, точное исследование родственной пьесы и вынуждает к самостоятельным и замедляющим работу экскурсам.

8. Другое прославленное произведение, хотя и написанное не в драматической форме, но близкое Г. о. у. и хронологически, и по некоторым частичным темам, и по общим приметам поэтического стиля,— «Евгений Онегин» — тоже не имеет своей монографии. Для такого славного произведения это странно, невероятно, но в трудных условиях нашей ученой работы это так характерно. Нет, правда, недостатка в частичных изучениях, накопилась целая литература по вопросу о литературной истории «Онегина», есть несколько справок о прототипах героев, в лучших комментированных изданиях даны многие варианты и дробные литературные и биографические сближения (все это, однако, скуднее, чем по Гоголю). Но не только нет систематического полного исследования рукописных текстов романа, но более того — в этой области возможны еще находки, как показали недавние поиски М. Л. Гофмана[34]. Если же нет такого расследования рукописей, то тем менее данных для монографии о творческой истории «Онегина». Несколько разновременных и разнокалиберных статей, касающихся отдельных вопросов этой истории, не заменяют такой монографии.

Впрочем, в пушкинской литературе есть одна работа, которую необходимо оценить в этой связи. Это — статья Иванова-Разумника об «Онегине», сначала напечатанная в сочинениях Пушкина под редакцией С. А. Венгерова (т. III, 1909), а потом — вместе с текстом «Онегина» отдельной книжкой в серии «Историко-литературная биб-

лиотека» (СПб., 1911), издаваемой Ивановым-Разумником (перепечатана в сочинениях Иванова-Разумника, т. V, 1916). Иванов-Разумник не принадлежал к цеховым историкам литературы и не претендовал на это; его работы по литературе явились типичными образчиками публицистической критики. Однако статья об «Онегине» составляет исключение, и в ней критик-публицист сделал удачную попытку исторического изложения. Работа оказалась самым обстоятельным опытом по изучению истории «Онегина», почему и необходимо на ней остановиться. Автор не изучал самостоятельно рукописной и печатной традиции «Онегина» — это само собой разумеется. Но он внимательно вчитывался в лучшие критические издания романа (главным образом Морозова [35]) и изучил по ним основной текст и варианты. Автор внимательно перечел и переписку Пушкина, а также и всю—небольшую, правда—специальную литературу об «Онегине». И все же для текстовой и творческой истории Иванов-Разумник дает очень мало. В начале исследования он находчиво выясняет внутренний хронологический остов романа и (следуя Морозову) хронологию написания его. В первой части ставится тема: «Евгений Онегин и Россия XVIII и XIX вв.», и здесь Иванов-Разумник мыслит и пишет, как историк-публицист, подчиняясь известной схеме Ключевского [36] и разрабатывая фальшивое утверждение, будто Онегин и Татьяна — «лишние люди». Во второй части («Е. Онегин и мировоззрение Пушкина»), ставящей важную проблему связи идейности романа со всем мышлением поэта, много удачных наблюдений и сближений; документально изложена эволюция общих настроений Пушкина от лицея до 30-х годов; умело привлекаются данные из лирики Пушкина и из вариантов «Онегина». Для истории образов и настроений, раскрываемых в романе, удачны сближения с ранней лирикой, с «Демоном» (1823), с «Цыганами» и другими произведениями, хотя это все набросано торопливо.

Этим и кончается все, что в работе Иванова-Разумника относится к творческой истории романа. Как видим, это — главным образом историко-биографические изучения идейности. История текста не интересовала автора в должной полноте: он не обращался ни к рукописям, ни к первопечатным изданиям, анализ разночтений не проведен систематически, случаен и имеет служебное, справочное значение. Литературной истории романа, т. е. вопросов влияний западных и русских, Иванов-Разумник не затрагивает (ссылаясь почему-то только на давнюю работу проф. В. В. Сиповского [37], вовсе не исчерпывающую). Вопроса о прототипах он тоже не разрабатывает: для самого Онегина глухо называет А. Раевского, для Ленского предлагает сближение с Кюхельбекером (голая догадка, без всяких оснований [38]); о прототипах Татьяны вовсе и не упоминается. Эволюцией замыслов и их осуществления Иванов-Разумник занят также очень мало. Все колебания в образе Онегина сведены к грубой антитезе: сначала увлечение Пушкина Онегиным, потом «преодоление». Текстуальный и психологический анализ образа

Татьяны отсутствует; не раскрыто важное для творческой психологии лирическое отношение поэта к этому образу. Композиционная схема романа, рост и перестройки его корпуса, вопрос о завершенности плана и о «продолжении» романа также не послужили предметом изучений. Только в примечаниях даются расшифрованные строфы главы десятой — о декабристах; в общую связь идейности романа этот характерный момент не вводится. Анализа поэтических средств языка и стиля и их эволюции на долгом творческом пути «Онегина» (с 1823 по 1831) Иванов-Разумник не делает.

Итак, не ставя перед собой задач специальной монографии, Иванов-Разумник не дает того, чего можно было бы ожидать от такого исследования. В текстовой истории «Онегина» его статья не представляет такой разработки, как в работах Тихонравова по «Ревизору». В истории замыслов он скупее Марковского. Творческая история им почти не затронута (за исключением идейности).

Позднее Иванова-Разумника и гораздо фундаментальнее его изучал историю «Евгения Онегина» М. Л. Гофман. Он сосредоточился именно на том, чем пренебрег Иванов-Разумник и с чего необходимо начинать творческую историю: с изучения автографов и первопечатных текстов. М. Л. Гофман обследовал все главные издания «Онегина», потом обратился к изучению пушкинских рукописей Академии наук и бывшего Румянцевского музея. Он произвел огромную работу: систематическую транскрипцию рукописных текстов романа. По собственному свидетельству Гофмана, «изучение рукописей «Евгения Онегина» дало громадный и весьма значительный материал: помимо частичных исправлений существующего текста рукописи Пушкина дали много новых интересных вариантов, разрешающих порой большие вопросы в пушкиноведении (которые вызвали целую литературу), обнаружили процесс создания романа» (Отчет о деятельности II Отделения Академии наук за 1916 г., приложения, стр. 43). Между прочим, найдено было несколько полных новых строф. Естественно, что все такие изучения склоняли исследователя к изложению общей истории «Онегина». Краткий очерк этой истории Гофман сделал в Введении к отдельному изданию «Евгения Онегина» (Госиздат, Пг., 1920). Сравнительно с работой Иванова-Разумника здесь точнее и полнее представлена хронология «Онегина»; рассыпано много ценных эпизодических наблюдений над ходом работы Пушкина, в примечаниях систематизированы вновь по рукописям проверенные варианты. Однако тесные рамки популярного издания вынудили автора к лаконичности и недоговоренностям. Его статья только намечает, но не дает творческую историю «Онегина».

Гораздо ценнее другая работа того же Гофмана: «Пропущенные строфы «Онегина» (Пг., 1922). Это — огромный том, где прежде всего тщательно восстановлены по автографам Пушкина, транскрибированы строфы, почему-либо не попавшие в печатный текст романа. Попутно раскрыты многочисленные ошибки прежних редакторов и

изданий «Онегина». И вместе с тем Гофман сообщает много наблюдений над процессами созидания романа, о которых он упоминал в цитированном выше отчете. Все, что констатируется здесь Гофманом, в высокой степени важно для творческой истории романа. И, однако, его огромная книга — еще не творческая история. Во-первых, здесь слишком много места отведено транскрипциям текста. Это, конечно, необходимо, но только как предуготовление творческой истории, а не сама она. Здесь Гофман не идет дальше Тихонравова и других «варьянтологов». Книга построена по странному, необычайному принципу: воспроизводить и комментировать только пропущенные строфы. Таким образом из круга изучения заранее исключено все крупное, главное, цельное, что имеется в «Онегине». Этим подрывается систематичность наблюдений, целостность построений; исследователь заранее и добровольно обрек себя на отрывочность, случайность результатов и выводов. Только тогда, когда столь же тщательная текстологическая работа будет проделана относительно всех строф, всего текста «Онегина», получится возможность приступить к воссозданию подлинной творческой истории. И тогда к текстовым изучениям, конечно, будут присоединены многие другие: биографические, литературные и пр., каких до сих пор в работах Гофмана мало. А пока необходимо признать, что мы все еще не имеем творческой истории «Онегина».

9. Других сколько-нибудь обстоятельных и широких по замыслу монографий по истории крупных произведений XIX в. нет. Из произведений XVIII в. более посчастливилось Карамзину; я разумею исследования проф. В. В. Сиповского: «Н. М. Карамзин — автор писем русского путешественника» (СПб., 1898). Правда, «Письма» не есть художественное произведение в собственном смысле, и творчество здесь имеет не столько эмоционально-образный, сколько интеллектуальный характер. Но многое, например выработка литературного стиля, близко нам, как интересы и самые приемы научного изучения у проф. Сиповского. Книга посвящена главным образом биографической и литературной истории «Писем», т. е. вопросам, методологически для нас менее интересным; старая историография ими занималась очень много. Но исследователь уделил много внимания и текстовой истории. Здесь у автора много ценных наблюдений. Любопытно следить, как Карамзин по цензурным условиям обрывал печатное изложение, как он менял в позднейших изданиях «Писем» точку зрения на французскую революцию, как он характерными приемами чистил слог, выбрасывал варваризмы, как в разновременных изданиях появлялись сокращения, наслоения и т. д. Несомненно, исследователь положил много труда на сличение пяти печатных редакций.

Но есть и недостатки, зависящие как от автора, так и от самого материала. Проф. Сиповский, правда, не по своей вине, не имел возможности изучать автографы «Писем», т. е. наиболее раннюю и сокровенную историю текста. Этим сразу суживается методологический

и материальный интерес монографии. Затем, уже добровольно, он ограничил себя, отказавшись изучить еще одну редакцию «Писем» — в перепечатке «Аглаи». Что касается приемов изучения и изложения (разумею только главы о текстуальной истории), то автор спешит загромоздить книгу сырым материалом, даже просто ничего не говорящими длинными перечнями ссылок на страницы; собранный пестрый и дробный материал вяло систематизируется и не охватывается постоянно бодрствующим над ним обобщением; многое здесь годилось бы скорее в примечания комментированного издания, а не в научное рассуждение. Огромная глава, излагающая историю текста, так и обрывается без заключительных общих выводов. По самому характеру не образного, а теоретического творчества «Письма» не могли дать исследователю большого материала по истории бытовых и психологических типов.

Композиционные схемы, в таком произведении вообще не имеющие большого значения, но в некоторых письмах и отдельных эпизодах небезынтересные, не вызвали внимания исследователя.

Таким образом, и эта книга не дает ни материально, ни методологически полного удовлетворения.

10. Особый тип исследований, близких к творческой истории, представляют «Этюды об Островском» Н. П. Кашина (два тома, М., 1912—1913; см. также «Журнал министерства народного просвещения» за позднейшие годы, где Кашиным разрабатываются исторические хроники Островского). В этих работах исследователь предлагает прежде всего группу разысканий по литературной истории отдельных пьес под общим титулом: «Островский и старинная драма». Здесь пьесы Островского сопоставляются с пьесами иностранных и русских драматургов, например, «Доходное место» — с «Ябедой» Капниста и с Г. о. у., «Горячее сердце» — с «Двумужницей» Шаховского, «На всякого мудреца довольно простоты» — с «Школой злословия» Шеридана и т. д. Этот круг изучений так называемых литературных влияний нас здесь не интересует, так как Кашин чисто логически сопоставляет окончательный текст данного произведения Островского с литературным источником, не исследуя те творческие процессы, какими чужой материал осваивался и перерабатывался поэтом, сочетаясь с материалом оригинальным, и впадая в преувеличения и спорные домыслы. В другой круг замыкаются этюды об источниках исторических пьес Островского, т. е. о тех исторических документах, откуда черпал Островский сырые материалы для своих хроник. Ввиду специфичности этой группы работ, и она не так нам близка. Гораздо ближе подходят сюда этюды второго тома, посвященные истории бытовых пьес Островского. Автор получил доступ к рукописям Островского, хранящимся в Румянцевском музее, и отсюда почерпнул обильные и ценные материалы. До него никто не изучал рукописного фонда Островского (если не считать старых статей В. П. Безобразова и М. И. Семевского); названные рукописи не привлекались к изданию произведений Островского (такого

критического, комментированного издания и не имеется), и эти обстоятельства отразились на работе Н. П. Кашина — и выгодно и не выгодно. Свежесть рукописных материалов обеспечивала новизну наблюдений и выводов. Но отсутствие предварительной разработки рукописного фонда принуждает исследователя вдаваться в такие частности и подробности, которым место в традиционных «описаниях рукописей», да в «примечаниях» и «вариантах» критических изданий текста. Именно не «творческая история», а «история текста» ближайшим образом занимает Кашина. Здесь он дает много ценных, тщательных и точных описаний рукописей, сопоставлений разновременных редакций рукописных и печатных и т. д.; он устанавливает хронологию или последовательность работ Островского над тем или другим произведением, прослеживает эволюцию текста от первых черновых набросков до окончательного печатного текста, иногда, путем сличения двух разновременных редакций, гипотетически намечает среднюю, посредствующую между ними редакцию, до нас не дошедшую. Все это далеко вперед продвигает изучение текстов Островского. Однако автор, стремясь шире изучить всю рукописную традицию Островского, не сосредоточивается на исчерпывающем монографическом исследовании какого-нибудь одного крупного произведения,— это во-первых. Во-вторых, к изучению эволюции текста Кашин не всегда привлекает печатные редакции. Так, он не разбирает любопытных вариантов комедии «Свои люди — сочтемся», имеющихся в двух изданиях: 1850 и 1859 гг. В-третьих, только случайно, отрываясь от внешнего описания и сопоставления рукописных текстов, Кашин ставит вопросы о творческой эволюции стиля, образов, композиции и дает частичные наблюдения, не сводимые в общую картину. Между тем обильные фактические материалы, им собранные, ждут и этой разработки. Вполне естественно, если Н. П. Кашин, закончив предварительное обследование рукописей, к этому и перейдет в дальнейших своих «Этюдах», но пока он дает историю текста, а не творческую историю произведений Островского. В каком направлении пойдет разработка творческой истории, можно судить по статье Р. П. Маториной: «Из творческой истории образов «Грозы» (в сборнике «Творческая история», 1927).

В 1927 г. вышли две работы С. Д. Балухатого. В первой из них, «Проблемы драматургического анализа. Чехов» (Л., 1927) он ставит задачей «описание драматического стиля» Чехова и видит перед исследователем драматического творчества «обширное поле пьесных материалов, еще не классифицированных по стилеобразующим признакам, не систематизированных по группам — разновидностям, не описанных по основному формулирующему пьесу, композиционному принципу». Таким образом, он сам относит свою работу к теоретической поэтике, к драматургии. И действительно, вся первая глава посвящена вопросам техники драмы, определению описательного метода в драматургии, элементам драматического жанра и т. д. А в дальнейших главах, посвященных «Чайке», «Трем сестрам», «Виш-

невому саду», эти пьесы анализируются по своему «общеизвестному» (т. е. окончательному) тексту, с приемами и заданиями формальной, описательной поэтики. Здесь исследователю творческой истории близки разве только те общие драматургические категории, по которым удобно систематизировать материалы как окончательного текста, так и ранних редакций изучаемого драматического произведения. Так, в заслугу Балухатому следует поставить чуткие и результативные наблюдения над функциями пауз и авторских ремарок в пьесах Чехова *. Но в общем книга Балухатого имеет теоретический уклон, и ее не пришлось бы характеризовать в этом обзоре, если бы не главы о «Лешем» — «Дяде Ване». Исследователь излагает и внешнюю историю этого произведения, например, его судьбы на сцене и в критике, и внутреннюю эволюцию текста в трех последовательных редакциях. Здесь многие наблюдения существенны для раскрытия принципов и приемов драматургического творчества Чехова и мотивации тех или других переработок пьесы. Мотивы устранения членений пьесы на явления, мотивы введения эпизодических «сценспаек», намеренные замедления темпа действия, лиризация речей — все это, как и некоторые иные установки, хорошо отвечает задачам изучения творческой истории.

Однако и в этих двух главах Балухатый посвящает много внимания чисто формальным анализам (например, графическим реконструкциям драматических соотношений), творческая же история произведения излагается только эпизодически и нередко в очень отвлеченных формулировках. Так, например, исследователь утверждает, что первая редакция «Лешего», в своих тенденциях натуралистических и психологических и в приемах их словесно-художественного оформления «дает более «чистые» в смысле отчетливого выражения новаторства автора, стилистические нормы». Но это существенное утверждение не документировано текстовыми примерами. Анализируя переработку Чеховым текста во втором акте «Дяди Вани» (третья редакция), Балухатый констатирует: «Особое внимание уделяется тщательной обработке бытового фона, упрощенного в своих формах и средствах выражения» — и опять отсутствуют контрольные примеры. Исследователя интересует творческая история стиля и композиции. Об эволюции образов-персонажей он не распространяется. Только в примечаниях, петитом, позади текста, мы неожиданно читаем о «Лешем»: «Сравнение афиши с ред. I показывает, что в пьесе опущены некоторые эпизодические лица (Борис, странник Феодосий, m-lle Эмили) и внесены новые лица (Ел. Андр., Мар. Вас., Желтухин, Ф. И. Орловский, Дядин), отчасти воспринявшие черты лиц афиши» — и только: никакой разработки этого момента в творческой истории персонажей не предлагается. Не осознается как одно

---

* Изучение ремарок в драме мною выдвигалось в статье о ремарках. Г. о. у. в 1921 г. (ср. ниже, в разделе композиции). Анализ же пауз у Чехова хорошо оттеняет анализ пауз у Грибоедова (см. ниже, тот же раздел).

из заданий по истории произведения и не разрабатывается эволюция его идейного состава. Ведь в произведение вложена крупная мысль. Она когда-то зародилась, как-то развивалась или затемнялась, потом достигла зрелости и заполнила собою все произведение. Да и помимо того, в произведении неизбежно должно было сказаться авторское миросозерцание, авторский лиризм. В смене редакций, в переработке отдельных моментов и формул неизбежно должны были сказаться и раскрываться это миросозерцание и этот лиризм. Наш автор не интересуется этой стороной научного исследования. Но он, конечно, располагает соответствующими материалами. Когда ему надо воссоздать формальный момент: драматургическую поэтику Чехова 90-х годов, он умеет раскрыть таящиеся в «Чайке» «в явной или скрытой форме» многие автобиографические черты Чехова, специально — «по отношению к театральной или общестилистической проблеме своего времени». Но «автобиографические черты» рассыпаны всюду в пьесах Чехова и относятся не только к поэтике, но и к идеологии...

Итак, книга о драматургии Чехова, с ее уклоном в формальные анализы (о которых здесь не высказываюсь), дает для творческой истории меньше, чем могла бы и чем хотелось бы нам. Но поскольку завершенная структура произведения есть последний момент его истории и отбрасывает свет на его развитие, постольку и драматургические анализы С. Д. Балухатого подготовляют будущие исследования собственно творческой истории пьес Чехова. Главы же о «Дяде Ване» прямо включаются в историографию творческой истории, и остается пожалеть, что они не развернуты в исчерпывающую монографию.

Ближе к нашей проблеме и к типу монографии вторая работа С. Д. Балухатого, статья «К истории текста и композиции драматических произведений Чехова. «Иванов» (1887—1889—1903)» (Известия II Отд. Академии наук, т. XXXII, 1927). Работа была итогом больших исследовательских усилий. Исследователь, во-первых, собрал большое количество разновременных текстов пьесы — целых десять: четыре рукописных, два литографированных и четыре авторизованных печатных. Рукописи он тщательно изучил «графически», точнее — палеографически, установив десять различных почерков. Затем он проследил внешнюю историю текстов: обстоятельства, при каких возникал очередной текст, и внешние условия, при каких он потом подвергался переработке. Отлично зная биографию Чехова, изучив его переписку, мемуары современников и современную пьесе критическую литературу о ней, Балухатый легко воссоздает «биографию» произведения, отмечая в его судьбе вторжение требований цензуры, сценических деятелей (как Савина), литературных друзей (как Суворин), газетной критики, и т. д. Переходя к анализу собранных текстов, Балухатый устанавливает их точную хронологию и удачно сводит разновременные и разносоставные трудные для изучения тексты к четырем основным редакциям. Попутно

он ставит и определяет существенные общетекстологические вопросы: о понятиях «текста», «списка», «экземпляра». Всеми этими обследованиями С. Д. Балухатый подготовился к «вариантному изданию пьесы по всем редакциям и спискам». И если бы осуществилась публикация четырех основных редакций с подведением дробных вариантов из второстепенных текстов, то это было бы интереснейшей параллелью к изданию Музейного автографа, Жандровской рукописи и Булгаринского списка Г. о. у. и вместе с тем оказалось бы вообще крупным явлением русской литературной текстологии и эдиционной техники.

Но С. Д. Балухатый не ограничился только тем, что он сам называет «историей текста». Вторую половину своей работы он посвящает «истории композиции и стиля» «Иванова». Здесь он последовательно сличает одну с другой все четыре основные редакции, отмечая все более заметные последовательные переработки в стиле и композиции. Так, он дает очень наглядную таблицу соотношений в следовании явлений IV действия по первой и второй редакции. Чехову в «Иванове» (как и в «Дяде Ване») особенно трудно давался финал — четвертое действие, творческим переработкам финала Балухатый посвящает особую главу.

Правда, все это исходило из утилитарного задания: приготовить «вариантное издание», и часто сбивается на простое последовательное описание наблюдаемых рукописных текстов и становится похоже на тихонравовские «примечания» к Гоголю. Исследователь и сам настойчиво указывает на поставленные им «рамки текстологического изучения». История текста, конечно, еще не творческая история. Но творческая история немыслима без текстовой истории, и история текста естественно и незаметно переходит в творческую историю.

Этот неизбежный переход мы и наблюдаем у Балухатого, причем в понятие «история текста» он включает несомненные элементы творческой истории. Балухатый пишет: «Лишь конкретное раскрытие оригинальных и различествующих «чтений» в текстах, смежных по моментам возникновения этих чтений, поставленных в связь с поводами возникновения своих отличий, введет нас в процесс литературной работы автора над своим замыслом и под формами конкретизации этого замысла «раскроет собственно историю текста». Но выявление процессов работы автора над замыслом и формами его конкретизации, выяснение поводов (вернее — мотивов) возникновения отличий в разных чтениях-редакциях — ведь это уже не история текста, а именно творческая история. И нередко сам Балухатый не только описывает простую смену текстов-вариантов, но и вскрывает их мотивацию или телеологию. Так, анализируя третью редакцию «Иванова» и констатируя введение в нее «обширных речей-характеристика», он ставит это в связь с тенденцией драматурга «придать выпуклые очертания отдельным персонажам и положениям пьесы». Изучая эволюцию четвертого, финального действия, Балухатый

устанавливает важный момент именно творческой истории: в первой редакции, «несмотря на трагический конец, весь акт трактован *комедийно*». Затем Чехов, путем выбрасывания эпизодов с комическими эффектами, путем устранения второстепенных персонажей, путем насыщения речей главных действующих лиц психологизмом, добился того, что во второй редакции финал уже «трактован *драматически*». Пьеса перерабатывалась из одного жанра в другой.

И во многих других случаях Балухатый приближается к творческой истории или даже входит в нее. К сожалению, он делает это только попутно, не ставя прямой задачей, в результате чего — случайность и неразработанность таких эпизодов. Постоянно Балухатый повторяет, что в любом последующем тексте Чехов вводит *стилистические* исправления предыдущего. Так, в первом литографированном тексте «исправлены и пояснены фразы, введены простые и точные конструкции, найдены правильные интонации». Но в чем именно,— не говорится и примеров не приводится. В третьей редакции «наблюдаем исправления слов, добавления фраз с усилением экспрессии, внесение ряда крупных вставок» — и примеры опять отсутствуют. В первопечатном тексте — «обширная группа изменений в пунктуации, исправляющей интонацию, делающей ее определенной и точной»,— и всего один единственный пример, совершенно недостаточный. Чувствуется, что творческая эволюция языка и стиля «Иванова» могла бы быть изложена ярко и убедительно, но она остается где-то «за сценой». История разработки образов-персонажей совершенно не затронута (а в «Иванове» она очень содержательна). Иной раз исследователь к разработке языка относит даже то, что характеризует само «действующее лицо», сопоставляемые Балухатым две редакции реплики Дудкина (третьего гостя) знаменуют не стилистическую переработку «ради более выпуклого выражения языка», а переработку психологическую и бытовую.

И опять, как и относительно анализа других пьес, приходится отметить, что Балухатый избегает анализа общих замыслов «Иванова». Он сам приводит много внешних свидетельств, как трудно давался Чехову замысел пьесы и ее главного героя. Но не прослеживает на сменяющихся редакциях, как эволюционировал этот замысел. Балухатый глухо ссылается на письмо Чехова к Суворину от 30 декабря 1888 г. (о замысле «Иванова»), но даже не цитирует его, между тем как письмо необходимо было интерпретировать в свете всех ранних и позднейших переработок замысла и образа Иванова.

Об этом нельзя не пожалеть. Отлично зная биографические материалы, изучив бытовые и сценические судьбы произведения, собрав все рукописные и печатные основные редакции и субординацию вариантов, проследив смены разновременных переработок, С. Д. Балухатый уже переходил от истории текста к творческой истории. Но остановился на полпути. Будем надеяться, что он еще даст монографию по творческой истории «Иванова» [39].

В 1928 г. в Ленинграде вышла книга Павла Медведева «Драмы и поэмы Ал. Блока. Из истории их создания». Уже подзаголовок книги показывает, что она входит в круг творческой истории, а в предисловии сам автор употребляет этот термин и заявляет себя принципиальным сторонником изучения творческой истории. В том же предисловии П. Медведев принимает одно из главных моих положений,— что наиболее точное и единственно верное понимание литературного произведения добывается только через изучение его творческой истории. Исследованием истории драм и поэм Блока П. Медведев многократно и наглядно подтверждает это положение. В книге обследованы драмы «Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка», «Песня судьбы», «Роза и крест» и некоторые «драматургические опыты», поэмы: «Соловьиный сад», «Двенадцать», «Возмездие», «Скифы». Автор хорошо изучил окончательные, печатные редакции произведений Блока, а главное — черновые рукописи поэта и извлек оттуда ценнейшие данные. Хорошо зная биографию Блока, автор дает точные сведения по внешней истории произведения; при посредстве палеографических изучений он разбирается в запутанной иногда рукописной традиции и устанавливает хронологическое следование черновых текстов; текстологическими анализами он воссоздает фазы в разработке стиля, образов, композиции; наконец, сопоставлением разновременных редакций текстов П. Медведев намечает общую творческую историю произведения. Наиболее результативными и убедительными оказались его анализы пьесы «Король на площади» и особенно — поэмы «Двенадцать».

Стремясь охватить в одной книге биографии целого десятка произведений и получив доступ к неизданным разнообразным рукописям, исследователь обрекал себя неизбежно на эпизодичность, отрывочность. Он и сам предупреждает, что «сознательно воздерживался от всякого рода общих заключений и выводов, стараясь в то же время возможно шире и полнее раскрыть сырой фактический материал».

Ни одно из взятых им произведений не изучено в книге исчерпывающе, монографически. Да и в понимании объема понятия и методов творческой истории у П. Медведева чувствуется какая-то неустойчивость и противоречивость. В предисловии он пишет: «Н. К. Пиксанов, идя по следам германской науки, до беспредельности расширяет задачи изучения создания, включая в нее «исследование житейских прототипов литературных образов», «историю влияния на произведение общественных движений» и «изложение связей данного произведения с прежним творчеством поэта». П. Медведев с этим не согласен. «При подобном отсутствии твердых границ история создания попадает в чересполосицу историко-литературных дисциплин и рискует не выполнить своих прямых, непосредственных задач». Мимоходом: П. Медведев не указывает, по каким именно «следам германской науки» я иду — да и указать не может, так как моя доктрина творческой истории создана самостоятельно, без уче-

ничества у немцев. А по существу: сам Медведев тут же, в своей книге о Блоке, говорит и о прототипах, и об общественных движениях, и о связях с прежним творчеством. Так, он связывает образ «человека, власть имеющего» (в «Нелепом человеке», 1913) с личностью М. И. Терещенко, с которым Блок много общался в те годы. Усматривая в «Балаганчике» пародирование модного тогда в петербургском обществе мистицизма, Медведев убедительно объясняет быстроту и зрелость творческих работ над пьесой «душевной катастрофой этих лет» у Блока, начинавшего отталкиваться от «эсхотологических дураков и дур». Относительно «Короля на площади» Медведев вполне основательно настаивает, что здесь «мистика предстает в аспекте социальной трагедии 1905 года» и что «ни до этих событий, ни много позже «Король на площади» не мог быть написан. Он вынесен на гребне волны первой русской революции». Наконец, и о связях данного произведения с прежним творчеством у Медведева находим немало ценнейших данных. Он даже выдвигает общее положение: «Ал. Блоку было свойственно разрозненные мотивы своих лирических стихотворений сводить время от времени в более крупные поэтические образования». И с неопровержимостью подтверждает это на творческой истории «Балаганчика», «Незнакомки». В главе о «Короле на площади» Медведев говорит о том, как эпизодическая встреча Поэта и Шута разработана потом Блоком в самостоятельное произведение: «Диалог о любви, поэзии и государственной службе».

П. Медведев, как и я, находит, что «история создания», т. е. лучше говорить творческая история, «заключает в себе две основные проблемы: возникновение замысла данного произведения и историю его воплощения». Первая проблема, утверждает он, может быть разрешена «на основании самых разнообразных данных биографического, психологического и историческо-сравнительного («влияния», «заимствования») характера». Но именно так и я писал. «Базисом для разрешения второй проблемы является текст и его история», настаивает Медведев, «именно текст рукописный и печатный». Но ведь и я еще раньше настойчиво призывал исследователей опираться на имманентное изучение разновременных текстов.

Таким образом, устранивши некоторую противоречивость формулировок в предисловии, следует признать, что П. Медведев в основном, принципиальном, убежденно примыкает к доктрине творческой истории. Конкретно же, на материале Блока, он дает много очень существенных установок и наблюдений, зарекомендовав себя хорошим палеографом, и текстологом, и чутким исследователем творческих процессов. Его книга — одна из самых доказательных по творческой истории. И если от предварительных описательных этюдов он перейдет к монографическому изучению творческой истории какого-либо отдельного крупного произведения Блока (например, «Двенадцати»), он может создать полезнейшее исследование.

Других монографий по творческой истории в нашей научной литературе нет [писано в 1920 г.]. Во избежание недоразумений, оговорюсь, что я не разумею здесь специальных экскурсов по тем или иным отдельным вопросам, входящим в творческую и текстуальную историю. Что касается, например, литературной истории, истории литературных влияний, которая, как будет сказано ниже, только в известной мере и условно может входить в творческую историю,— эта история, наоборот, была всегда излюбленным жанром, и здесь можно говорить не о скудости, а скорее об излишестве ученого усердия.

III

11. Шедевр Грибоедова — Г. о. у. — разделяет общую участь крупных произведений русской поэзии и не имеет специальной монографии. Но в течение десятилетий в грибоедовской литературе накопилось немало текстовых публикаций и специальных статей, во многом подготовивших такую монографию. Необходимо обозреть их и подвести итоги предыдущей работе, чтобы отчетливее определить задачи дальнейшей. Для такого исследования, как творческая история Г. о. у., в большей или меньшей степени полезны все биографические данные, уясняющие личность поэта и житейские обстоятельства, в каких протекала его литературная деятельность, ценны воспоминания о нем, публикации биографических документов, тем более — письма его, к нему и о нем, и пр.; ближайшее отношение сюда имеет история печатных изданий его произведения. Здесь нет нужды обозревать всю эту литературу в подробностях: такой обзор предложен мною во втором томе академического издания сочинений Грибоедова. Необходимо оценить только самое существенное, составившее заметные этапы в научном изучении Грибоедова.

Самым ранним исследователем Г. о. у. был Д. А. Смирнов. Ревностно собирая всевозможные материалы по Грибоедову, Смирнов особенно усердно подготовлял одну работу, которую сам определил как «Материалы для истории Г. о. у.». Здесь излагались все подробности истории печатных изданий комедии, воспроизводился ее текст с вариантами по автографу, хранившемуся у Бегичева, и давалась полная хрестоматия всех критических статей о Грибоедове, появившихся в печати. Эта работа, по сообщению Смирнова в письме к В. Ф. Одоевскому, была уже готова — «не вчерне, а только в малом виде» — в 1858 г. К сожалению, она не только не была своевременно напечатана, но и не дошла до нас в полном виде, как и некоторые другие труды Смирнова по Грибоедову. По смерти Смирнова (1866) его грибоедовские материалы были переданы в Общество любителей российской словесности, и оно издало их в своих «Беседах» (1868, вып. 2) «Биографические известия о Грибоедове»,

«Материалы для истории Г. о. у.» предполагалось напечатать в следующем выпуске, но это не состоялось. Затем опять несколько лет смирновские материалы лежали без движения в Обществе, пока ими не воспользовался Алексей Н. Веселовский. На основании этих материалов А. Н. Веселовский составил статью «Очерк первоначальной истории «Горя от ума» («Русский архив», 1874, VI). Здесь были сообщены варианты комедии по ранней, т. е. музейной, редакции, и намечены некоторые моменты в работе поэта над текстом, были собраны и некоторые московские предания о прототипах грибоедовских героев. Эта работа в следующем году была использована Веселовским для отдельного издания Г. о. у. в серии «Русской библиотеки Стасюлевича» (СПб., 1875) и во втором издании этой книжки (1878). За отсутствием в печати других данных о ранней редакции Г. о. у., эта статья Веселовского долго была первоисточником для изучения творческой истории Г. о. у. К сожалению, Веселовский скупо пользовался материалами Смирнова, в своей статье он не описал даже состава смирновского сборника и при переиздании не обогатил ее материалов. Всего лучше было напечатать полностью собранные Смирновым так любовно и заботливо материалы. Но этого вовремя не сделали, а потом случилась беда: в конце 70-х или начале 80-х годов смирновские материалы куда-то исчезли из Общества и до сих пор не найдены. По счастью, одна доля работы Смирнова, и как раз относящаяся к истории Г. о. у., сбереглась до нашего времени, так как была размножена в нескольких копиях еще при жизни автора,— это «Предисловие» к тексту Г. о. у. и самый список комедии с вариантами по Музейному автографу. «Предисловие» это помечено еще 1851 г., и Смирнов тщетно хлопотал, чтобы Краевский[40] напечатал эту действительно ценную работу. Только в 1909 г. Н. В. Шаломытов опубликовал «Предисловие» («Русская старина», 1909, II). В этой работе (мы будем иметь в виду также и текст Г. о. у. с вариантами, приготовленный Смирновым для печати и сохранившийся до нашего времени в нескольких копиях, из коих два хранятся в Гос. публичной библиотеке) Смирнов сообщает несколько любопытных биографических подробностей (со слов сестры Грибоедова, его жены, Бегичева) о длительных работах Грибоедова над текстом комедии, затем описывает Музейный автограф, предоставленный ему для изучения Бегичевым в 1841 г., делает выборку существенных вариантов, отличающих ранний текст от окончательного, и дает несколько общих резюмирующих оценок. Из последних особенно ценна та, которая относится к «центральному стиху» в реплике-угрозе Чацкого на балу («О, давишнее так вам даром не пройдет»), вынудившему Софью пустить слух о сумасшествии Чацкого; об этом стихе и замечании Смирнова мы еще вспомним при обсуждении композиции Г. о. у.

Если бы «Предисловие» Смирнова было напечатано в те же годы, когда было написано (1851), оно явилось бы важным моментом в истории изучений Г. о. у., в частности, сделало бы ненужным появ-

ление статьи Веселовского (1874). Но оно страшно запоздало. Его главнейшей, центральной частью является сличение обычного текста Г. о. у. с ранней, музейной, редакцией. Между тем за шесть лет до напечатания «Предисловия» был опубликован сам Музейный автограф (1903) во всей полноте и с вводными статьями и примечаниями В. Е. Якушкина и А. И. Станкевича. И теперь в сопоставлениях с автографом, который легко доступен для изучения в Московском историческом музее, заметны не столько достоинства, сколько устарелости и ошибки в работе Смирнова. При всем преклонении пред Музейным автографом Смирнов изучил его не полно. Он насчитал всего 117 отличий автографа от окончательного текста, тогда как их в пять раз больше. Несмотря на личные и неоднократные беседы с Бегичевым, он считал, что Г. о. у. написано на Востоке в 1821 г.— даже четвертый акт, о котором имеются столь ясные показания Бегичева. При подсчетах вариантов Смирнов неоднократно ошибается; так, в монологе Чацкого в 5-м явлении II действия, по Музейному автографу, он насчитывал 28 зачеркнутых Грибоедовым стихов, тогда как их 36, а со словами Фамусова — 40. Палеографические особенности Музейного автографа, хронологизация его созидания вовсе не затронуты Смирновым. Во всем этом неизбежно сказалось дилетантство Смирнова. Но что еще существеннее: встречаясь, и неоднократно, в Петербурге с А. А. Жандром, Смирнов не получил доступа к Жандровской рукописи; во всяком случае он не имел никакого представления о ее важном значении в истории Г. о. у. и на всем протяжении своего «Предисловия» ни разу не привлекает ее к сопоставлениям, чем сильно обесценивает итоги своей работы.

12. Незнакомство с Жандровской рукописью вредно отразилось и на работах А. Н. Веселовского. Для истории научных изучений Г. о. у. имеет известное значение не только «Очерк первоначальной истории», но и издания комедии 1875 и 1878 гг.[41] Пользуясь материалами Смирнова, Веселовский мог дать в этих изданиях ценные, красноречивые сами по себе сопоставления окончательного текста с вариантами ранней редакции, музейной. Но окончательный текст был им установлен непрочно. Сам редактор засвидетельствовал, что «в настоящем издании комедии сделан с в о д наиболее достоверных редакций», т. е. текст оказался сборным, компилятивным. В обоих изданиях Веселовский вставил в реплики Хлёстовой и Репетилова 15 стихов из Музейного автографа, выброшенные потом самим Грибоедовым перед Жандровской рукописью. Отсюда идет вредная традиция подмешивания в окончательный, самим поэтом утвержденный текст отрывков раннего текста (см. ниже об Озаровском и Художественном театре). Веселовскому не были доступны ни Жандровская рукопись, ни Булгаринский список. Отсутствие твердого принципа для установления текста повело к тому, что Веселовский в текст своего издания 1875 г. включил огромные вставки в третьем действии из фальсифицированного гарусовского текста[42]; в издании 1878 г. фальсификаты Гарусова уже вынесены в примечания, но все

еще считаются подлинными грибоедовскими вариантами. Это, конечно, в корень подрывало правильное понимание истории комедии, для коей хорошее начало давала статья Веселовского о ранней редакции. Жандровская рукопись не была использована Веселовским для его изданий; то же следует сказать и о Булгаринском списке. Списков анонимных он не изучал и не собирал, хотя в конце 70-х годов их обращалось в обществе еще очень много. Правда, издания Стасюлевича не претендовали на академическую ученость, но и в них могла бы быть допущена бо́льшая глубина редакторской работы, чем им уделил редактор.

Несколькими годами позже Веселовский подошел к изучению Г. о. у. с другой стороны. В «Вестнике Европы» (1881, III) появилась его статья «Альцест и Чацкий» (тогда же перепечатана в его книге о «Мизантропе» Мольера[43] и потом воспроизводилась во всех изданиях его же «Этюдов и характеристик»[44]). Написанная знатоком Мольера и Грибоедова, она стала классической; ее положения перешли в литературную критику и школьное преподавание. Из «Мизантропа» (отчасти и из других пьес Мольера) Веселовский выбрал по возможности все черты сходства с Г. о. у., обставил эти сближения биографическими и историко-литературными справками и сделал выводы о степени влияния Мольера на русского драматурга. При всей осторожности и со всеми оговорками Веселовский признает зависимость Г. о. у. от «Мизантропа» — от буквального совпадения нескольких фраз до родства в образах и идейности. Этой статьей ставился на очередь вопрос, важный не только для Г. о. у., но и для каждого крупного поэтического произведения: о вторжении литературной истории в творческую историю. Методологически этот вопрос трактуется мною ниже, в применении же к Г. о. у. он настолько сложен, что ему посвящено мною особое специальное исследование («Грибоедов и Мольер»). Здесь же следует сказать, что Веселовский собрал данные о влиянии Мольера на Г. о. у. с такой полнотой, что потом, в течение вот уже сорока лет, его работа оставалась самой тщательной и полной, несмотря на то, что к вопросу возвращались не раз. Недостатком же ее является, помимо некоторой бессистемности в изложении, главным образом то, что автор не разграничивает строго совпадений, случайных аналогий от подлинных литературных возбуждений и среди этих последних не устанавливает градации между заимствованиями, подражаниями и влияниями, — и еще то, что исследователя интересует больше «содержание» сопоставляемых произведений, а не их художественная форма, стиль и приемы мастерства. Однако статья Веселовского даже в этих своих недочетах тем отчетливее вызывает важный методологический вопрос: вводить ли анализ литературных влияний в творческую историю Г. о. у.?

Еще раз высказаться о Г. о. у. Веселовскому пришлось в 1890 г., когда Академия наук поручила ему составить отзыв об издании сочинений Грибоедова под редакцией И. А. Шляпкина[45] (Приложение

к 66-му тому «Записок» Академии, № 1, СПб., 1891, стр. 101—122; сокращенное изложение — в «Шестом присуждении Пушкинских премий» — появилось в 1890 г.). В своем разборе Веселовский говорит о всем издании Шляпкина; здесь нас будут занимать только его суждения о Г. о. у. Рецензент был очень строг к изданию Шляпкина, и в частности редактирование и комментирование Г. о. у. его совершенно не удовлетворило. Некоторые из указанных им недостатков действительно составляют заметные промахи редактора. Так, совершенно правильно Веселовский указывает, что Шляпкин при установлении текста Г. о. у. «предпочитал початные издания рукописям», что «со многими важными списками он знаком только по чужим работам». Также правильно критик оценивает один из тех немногих (четырех) списков комедии, которые все же были под руками у Шляпкина и которому Шляпкин без всякого основания придал бо́льшую цену; именно, в списке 1826 г., принадлежавшем проф. О. Ф. Миллеру, те поправки-варианты, которые Шляпкин ценил и считал «любопытными», Веселовский справедливо полагает «часто неуместными и, очевидно, принадлежащими невежественному переписчику». Вообще Веселовский правильно утверждает: «Если б издатель (т. е. Шляпкин) расширил вообще пользование рукописным материалом, если б он не поскупился на описание рукописей, бывших в его распоряжении, и попытался установить хоть некоторую генеалогию окончательного текста, предпринятый им обзор вариантов принес бы несравненно больше пользы». Справедливо выведен и общий итог: «Несмотря на значительную затрату труда, заметную при издании «Горя от ума» в новом собрании грибоедовских сочинений, история текста мало подвинута вперед». Комментарии к комедии также не удовлетворили рецензента: «Примечания к «Горю от ума» должны бы, казалось, также выделяться из общего состава комментария, как издание самого памятника выделилось из произведений нашего писателя. Ожидания эти не оправдываются на деле». И Веселовский с справедливым укором указывает, что в издании Шляпкина комментарии к Г. о. у. занимают всего пять страниц.

Однако и сам рецензент, на протяжении немногих страниц, уделенных им критике шляпкинского текста Г. о. у., делает несколько ошибок, которые обнаруживают в нем те же слабости, что и у Шляпкина. Дело в том, что сам Веселовский был очень мало знаком с рукописной традицией Г. о. у. Музейный автограф, хранившийся в семье Бегичевых, он не изучал и не искал возможности его изучить; ему было доступно только то, что выбрал оттуда и систематизировал Смирнов, да и смирновский материал он изложил в печати как-то вяло и неполно. Жандровская рукопись осталась ему неизвестной (хотя, при желании, он мог бы с ней познакомиться все так же, как и Шляпкин). Булгаринский список для него был оподозрен раз навсегда, так как принадлежал литературному доносчику, не заслуживающему никакого внимания[46]. Он упрекает Шляпкина: «излишнее доверие к показаниям Булгарина производит не-

сколько странное впечатление. Настоящее значение издателя «Северной пчелы» как будто неясно представляется г. Шляпкину. Эпиграмм и полемических статей Пушкина, протестов Гоголя и Белинского, стонов всей литературы 20—40-х годов как будто не существует». «Стоны литературы» тут ни при чем, а показания Булгарина о Грибоедове часто точны и подтверждаются документами. Между тем предвзятое отношение к Булгарину заставляет Веселовского считать «устаревшим и давно отброшенным» (кем?) рассказ о сне Грибоедова в Персии,— рассказ, вполне согласный с историей зарождения Г. о. у. Не изучив основных авторизованных рукописных текстов комедии, Веселовский не собирал и не изучал и рядовых списков. И в результате его взгляды на «генеалогию окончательного текста» оказываются сбивчивы и смутны. Шляпкин, например, утверждает, «что в Бегичевском списке [Музейный автограф], с которого сделана была Смирновым копия, только начало комедии, сон Софьи и несколько сцен первого действия написаны были собственноручно автором, остальное же переписчиком». И Веселовский доверчиво принимает это совершенно ошибочное утверждение и строит на нем дальнейшие ошибочные умозаключения: «Это уже само по себе позволяет допустить возможность изменений, сделанных посторонней рукой и вызванных, может быть, неразборчивостью авторского оригинала. Действительно, трудно, например, поверить, чтоб прекрасно владевший французским языком дипломат Грибоедов мог вложить в уста графини-внучки (акт III, сц. 9) нескладную и почти лишенную смысла фразу:

Eh, bon soir! Comment vont les rubans? les guirlandes?
Toujours le désespoir de ceux, qui vous attendent *.

Однако эта «нескладная и почти лишенная смысла фраза» собственноручно написана Грибоедовым в Музейном автографе. Не имея твердой опоры в авторизованном тексте, Веселовский в критике редакции Шляпкина вынужден руководиться здравым смыслом, вкусом — и попадать впросак. Например, находимый в Смирновской рукописи и приводимый Шляпкиным в вариантах стих: «Нет, нынче дурно для дворов» — Веселовский считает «бессмысленной фразой». А эта фраза собственной рукой Грибоедова написана в Музейном автографе. Сам предложив в своих изданиях 1875 и 1878 гг. компилятивный, сборный текст Г. о. у., Веселовский вяло реагирует на такие же эклектические приемы Шляпкина и оставляет без протеста, что в «первоначальную редакцию» комедии Шляпкин вставлял куски и Музейного автографа, и гарусовских фальсификатов.

После 1890 г. А. Н. Веселовскому уже не приходилось возвращаться к специальному изучению Г. о. у. В повторных изданиях «Этюдов и характеристик» неизменно перепечатывалась статья «Альцест

---

* А, добрый вечер! Как ваши ленты? Гирлянды? Постоянно разочарование тех, кто вас ожидает! (*франц.*).— *Ред.*

и Чацкий» (ее содержание вкратце реферировано в «Западном влиянии в новой русской литературе» [47]); в тех же «Этюдах» печатается общая характеристика Грибоедова; наконец, близко к своей кончине, А. Н. Веселовский издал отдельной брошюрой краткую биографию Грибоедова. Но все это не давало уже ничего нового для интересующей нас творческой истории Г. о. у.

13. В том же 1875 г., когда А. Н. Веселовский выпустил первое издание Г. о. у. в своей рецензии, вышло иное издание, получившее большую известность в грибоедовской историографии: «по счету сороковое, по содержанию первое полное издание, содержащее, при новой редакции текста, 129 нигде до сих пор не напечатанных стихов, все доселе известные варианты комедии, оценку всех изданий и рукописей Г. о. у. и буквально точный текст рукописи, подаренной Грибоедовым Булгарину». Так охарактеризовал свое издание сам редактор его, И. Д. Гарусов. К этому следует еще добавить, что под строкой и позади текста дано огромное количество примечаний: исторических, литературных, реальных и иных.

Все эти особенности сразу создали Гарусову репутацию знатока Грибоедова, а его рецензии комедии — большой авторитет. Главной особенностью издания, которой гордился Гарусов, были те 129 «нигде до сих пор не напечатанных» стихов, о которых он предупреждал читателей на титульной странице. Они взяты были Гарусовым из особого списка Г. о. у. — Лопухинско-юматовского; список этот Гарусов считал единственно достоверным, на нем построил редакцию комедии в своем издании, им измерял достоинство других рукописных списков и печатных изданий и на нем же строил всю творческую историю Г. о. у. Уже в момент шумного появления издания Гарусова почувствовалась некоторая сомнительность его открытий, и вскоре в печати это довольно ясно формулировал М. Гамазов: «Тут встречаются стихи, которых чувство мое никак не допускает безусловно признать истинно грибоедовскими... ни одна из этих вставок не гармонирует вполне с общим тоном всей пьесы, напротив, они производят какую-то досадную какофонию», и т. д. («Вестник Европы», 1875, VII, 329). Но это был голос случайного человека, дилетанта. Цеховые же словесники были подавлены оригинальностью опубликованных вариантов, убежденностью тона Гарусова и комментаторской его щедростью. Не нашлось ни одного историка литературы, который выступил бы с критикой гарусовской рецензии, и здесь явственно сказались как общая незрелость методов текстологии, так, в частности, и скудность познаний о Грибоедове. Первым, кто поверил гарусовскому открытию, был А. Н. Веселовский, как указано выше. За ним признали авторитетность того же текста тифлисский издатель Г. о. у. Д. Г. Эристов (1879), французский биограф Грибоедова, А. Легрель (1884), А. С. Суворин (1888), И. А. Шляпкин (1889), В. Е. Якушкин (1890), А. И. Смирнов (1895), В. Н. Куницкий (1895), П. П. Гнедич, Н. В. Шаломытов, В. И. Немирович-Данченко и др. Таким образом в течение почти со-

рока лет на доверии к гарусовскому тексту строилось, в той или иной степени, все понимание творческой эволюции Г. о. у.

Между тем гарусовский текст является фальсификатом. Это было впервые разоблачено мною в издании Жандровской рукописи в 1912 г.; в особом экскурсе представлены все документальные данные, удостоверяющие подделку. Публикацией своего списка Гарусов внес большую путаницу в текстуальную и творческую историю Г. о. у. и причинил большой вред. Теперь, зная подделку Гарусовского списка, мы иначе отнесемся и ко всей его остальной работе. Гарусов заявляет (стр. 7): «Нам удалось видеть более 30 списков комедии у разных лиц». Обращение к изучению анонимных списков Г. о. у. было тогда совершенной новостью; ни Д. А. Смирнов, ни А. Н. Веселовский не собирали и не изуча́ли таких списков. Заслугу Гарусова составляет, что он начал такое изучение. Но, во-первых, он вовсе не видел Музейного автографа; Жандровской рукописи «по независевшим обстоятельствам» он тоже не изучал и даже не видел, о Булгаринском списке имел пристрастное и превратное понятие; виденных им рядовых списков почему-то не описывает, глухо ссылаясь на то, будто бы владельцы списков неохотно делятся ими и «не желают придавать им известность» (стр. 8). Из общего количества 30 списков Гарусов описал в своем издании (не считая Булгаринского списка) всего только четыре, хранящихся в Гос. публичной библиотеке, и еще два: Ефремовский-Киреевский и Фелькнеровский[48]. Достоинство списков Гарусов измерял своим списком и, стало быть, внес и сюда ту же путаницу. В своей книге Гарусов дал перечень всех известных ему печатных изданий Г. о. у. на русском и иностранных языках, с 1833 по 1874 г. включительно (всего — 46). Подробность библиографического описания и почти исчерпывающая полнота перечня составляют заслугу Гарусова. Но он не ограничился библиографической регистрацией и берется критически оценивать достоинства печатного текста — с теми же печальными результатами. Комментарии, какими Гарусов обставил текст, необыкновенно обильны; ни одно издание Г. о. у. ни до, ни после Гарусова не предлагало их в таком количестве. Но большинство из них сбивчиво, порою совершенно излишне и только разоблачает невысокий уровень познаний и понимания самого комментатора (что вызвало тогда же иронический отзыв А. Н. Веселовского: Z. «Комментатор особого рода», «Неделя», 1875, № 40). В сущности, самой ценной частью книги Гарусова оказалось то, чему он придавал второстепенное и особое, служебное значение: публикация Булгаринского списка Г. о. у. О Булгаринском списке жила легенда, что он подарен Булгарину самим Грибоедовым, что на нем имеется особая дарственная надпись поэта; Булгарин распускал даже слух, что это автограф. Словом, в этой рукописи (Жандровской рукописи Гарусов не знал и не подозревал о ее высоком значении) Гарусов видел единственного конкурента своему тексту. Он думал изобличить недостоверность Булгаринского списка буквальным воспроизведением его в

печати, снабдив публикацию таким ироническим предуведомлением: «приводя текст с буквальною точностью, мы не делаем ни выводов, ни замечаний. На основании изречения древних: sapienti sat,— всякий сам легко может разрешить вопрос: могла ли когда-либо Булгаринская рукопись служить бесспорным образцом комедии». Т. е. предполагал несомненным, что ответ будет отрицательным. В примечании к тексту первого акта Булгаринского списка Гарусов и сам делает вывод: «Принимать эту рукопись в основу редакторских работ при издании комедии невозможно и не должно». В настоящее время ясно, что Булгаринский список весьма важен и достоверен, но в 70-х годах, ко вреду грибоедовских изучений, гарусовская оценка надолго над ним отяготела. Гарусов обещал «буквально точный текст» Булгаринского списка. Ниже, в особом приложении [49], перечислены все ошибки, допущенные Гарусовым при воспроизведении Булгаринского списка; их много, и среди них есть крупные. Но все же справедливость требует сказать, что Гарусов положил много труда, чтобы приблизиться к буквальной точности. Он тщательно описывает палеографические приметы рукописи, старается сберечь особенности пунктуации и орфографии Булгаринского списка, даже внешему расположению строк в наборе придает сходство с оригиналом. Для 70-х годов это — хороший образчик эдиционной техники, а для текстовых исследований Г. о. у. это — важное пособие.

14. В 1889 г. вышло издание, составившее этап в изучении Грибоедова: Полное собрание сочинений А. С. Грибоедова под редакцией И. А. Шляпкина, в двух томах, изд. И. П. Варгунина, СПб, 1889. Не касаясь всего остального обильного материала в издании, следует сказать, что Г. о. у. окружено здесь обширными комментариями: биографическими, историческими, литературными; между прочим, собраны сведения о прототипах грибоедовских героев; в библиографическом указателе дан перечень всех печатных изданий Г. о. у., очень расширенный сравнительно с гарусовским. Г. о. у. напечатано в двух редакциях: окончательной и «первоначальной». Редактору были доступны рукописи: Булгаринская, Жандровская, Музейная (последняя — в обработке и извлечениях Смирнова), проф. Миллера — и некоторые второстепенные списки; им также широко были использованы печатные издания комедии, русские и заграничные. В примечаниях к окончательному тексту редактор дает систематическое сопоставление своей редакции с некоторыми печатными и рукописными текстами (это сохранило некоторую ценность и до наших дней). Таким образом, к изучению были привлечены разнообразные материалы в небывалом дотоле объеме, и позднее долго никто из редакторов не ставил издание Грибоедова в такой широте, предпочитая черпать из издания Шляпкина (таковы, например, издания Маркса под редакцией Арс. Ив. Введенского, 1892 и 1903).

К сожалению, принципы установления текста Г. о. у. не были точно формулированы и последовательно проведены в издании. Подчиняясь несправедливой оценке Гарусова, И. А. Шляпкин не при-

дал Булгаринскому списку той авторитетности, какую он имеет, и не положил его в основу своего издания. Заметно, что он даже не изучал его специально: в обзоре рукописных источников о Булгаринском списке говорится глухо; редактор совершенно не оценивает печатной транскрипции списка у Гарусова. Впервые И. А. Шляпкину оказалась вполне доступна Жандровская рукопись; как мы знаем, ни Смирнов, ни Гарусов, ни Веселовский не имели к ней доступа. Можно было ждать, что новый редактор, если не издаст рукопись полностью, как Гарусов издал Булгаринский список, то все же возьмет из нее все данные по истории комедии и все варианты. Однако Шляпкин этого не сделал. Наоборот, случилось странное недоразумение. В комментариях к Г. о. у. редактор сообщает: «Нам были доступны рукописи: Булгарина (Б) с известною надписью «Горе мое поручаю Булгарину», Жандра (Ж) с поправками руки самого А. С. Грибоедова, Д. А. Смирнова» и др. А в подстрочных примечаниях к самому тексту комедии всюду отмечаются разночтения якобы Жандровской рукописи, условно обозначенной буквой Ж. Здесь кроется крупное недоразумение, и его следует устранить. Имея теперь в руках подлинную Жандровскую рукопись и систематически проверив по ней все варианты в издании 1889 г., приписываемые ей, мы убеждаемся, что большинство их не принадлежит Жандровской рукописи и взято из какого-то другого, нам неизвестного и несомненно очень испорченного списка. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на несколько приводимых здесь параллельных цитат.

ИЗДАНИЕ ШЛЯПКИНА	ПОДЛИННАЯ ЖАНДРОВСКАЯ РУКОПИСЬ
I д., явл. 5. Софья: у нас казалось ему скучно	у нас ему казалось скучно
I, 7. Чацкий: между тем, не вспомню	не вспомнюсь
I, 7. Чацкий: постранствуем, воротимся домой	постранствуешь, воротишься домой
II, 2. Фамусов: все мы гордецы	все вы гордецы
II, 5. Чацкий: Но кредиторов лишь не согласил к отсрочке	но должников не согласил к отсрочке
III, 14. Софья, смотря на него пристально	смотрит на него пристально
III, 21. Хлёстова: К тому же из смешливых	туда же из смешливых
IV. 4. Есть у него любимое одно: Allons, mon cher ami!	Есть у него любимое одно: А! нон лашьяр ми, но, но, но.

Не приводим других примеров: и без того очевидно, что в издании И. А. Шляпкина приписаны Жандровской рукописи многие совершенно чуждые ей разночтения. Затрудняемся объяснить эту ошибку, проведенную столь систематически. Сам И. А. Шляпкин в личных

беседах с пишущим эти строки мог только предположить, что при обилии сопоставляющихся под строкой вариантов выписанные из какой-то другой рукописи карточки были ошибочно обозначены литерой Ж, и эта ошибка механически прошла через весь текст. Музейный автограф непосредственно не был доступен редактору (в то время драгоценная рукопись еще не поступила в Московский исторический музей), и ему приходилось довольствоваться только сводной рукописной работой Смирнова. Списков Г. о. у. в распоряжении редактора было немного (см. выше). Почему-то он не добился возможности ревизовать старшие два списка Гарусова, которые освободили бы его от веры в имеющиеся там фальсификаты. Третий, поздний, список Гарусова, переданный им самим в Гос. публичную библиотеку, тоже не был изучен Шляпкиным, а и он мог бы вызвать спасительные подозрения. Другие списки Публичной библиотеки, уже указанные Гарусовым и легко всегда доступные, даже не упомянуты в перечне текстовых источников у Шляпкина. Не упомянуто никаких других списков из публичных и частных собраний. Странно, что даже первопечатный текст «Русской Талии», дававший почти половину стихов всей комедии и несомненно набиравшийся не без наблюдения автора, тоже не был использован редактором: он не упоминается в перечне источников и не привлекается к сводке вариантов. В силу всех таких обстоятельств, в издании 1889 г. текст Г. о. у. неизбежно оказался сборным, компилятивным, недостоверным. Это признал и сам редактор: «текст, напечатанный у нас, сводный, из лучших, по нашему разумению, рукописей и изданий: известно, что подлинного текста руки Грибоедова пока неизвестно» (т. II, стр. 521). Последнее утверждение, конечно, ошибочно, и, имея доступ к Жандровской рукописи и Булгаринскому списку, редактор располагал именно подлинным текстом, только не сумел им воспользоваться. Но подкрепленный таким авторитетным изданием предрассудок об отсутствии подлинного текста комедии долго потом жил в литературных кругах.

Эклектическим и недостоверным оказался и «первоначальный текст», данный в приложении. Раз не был доступен сам Музейный автограф, следовало просто выбрать из работы Смирнова все варианты раннего текста и этим ограничиться. Но Шляпкин захотел составить этот текст из всех вариантов, которые он не решился включить в окончательный текст. Сюда попали куски подлинного первоначального, т. е. музейного, текста, сюда попал и последний монолог Чацкого в посредствующей редакции, сюда включены, наконец, гарусовские фальсификаты. Получилась невероятная мешанина, причем в последнем монологе Чацкого три стиха: «Беречь и пеленать и посылать за делом» и сл. повторены дважды в разных местах (т. II, стр. 508 и 509).

Вообще, неметодичность, беспринципность, чтобы не сказать хаотичность, чувствуется в редакторской работе И. А. Шляпкина. Своим изданием он не только не устранил, но еще больше утвердил старый

прием 50—60-х годов — вкусового и смыслового комментирования текста.

Из внешних недостатков отмечу отсутствие счета стихов, хотя сам Шляпкин ставил в заслугу Гарусову, что тот «отметил строки текста цифрами»; в позднейших научных изданиях, начиная с Якушкина, этот пробел восполняется.

15. Вскоре вслед за Шляпкиным начал свои занятия по Грибоедову Н. В. Шаломытов. С 90-х годов появляются его заметки и статьи в газетах и журналах — обычно в связи с тем или другим юбилеем Грибоедова. Среди них нет ни одного значительного исследования, но каждое из сообщений Шаломытова всегда опиралось на хорошее изучение как печатных, так и архивных материалов. Это был литератор-любитель, преданный Грибоедову, дороживший всем, что касалось поэта. Исследователи Грибоедова навсегда останутся признательны его памяти за то, что благодаря его энергии драгоценные рукописи Г. о. у.— Музейная и Жандровская, а также письма Грибоедова к Бегичеву поступили в Московский исторический музей; он же немало содействовал вообще обогащению Грибоедовского отдела этого музея. Далеко не все собранные им материалы он успел опубликовать, а многое и сам вновь растерял по некоторым странностям своего характера. Из небольшого его литературного наследия (его статьи изложены в академическом изд., т. II, «Обзор литературы о Грибоедове») к изучению творческой истории Г. о. у. ближе других относятся следующие: 1) «К семидесятилетию «Горя от ума» в печати» («Русские ведомости», 1908, 21 августа, № 193); 2) «К семидесятипятилетию первого издания «Горя от ума» («Театр и искусство», 1908, № 35, подпись: N); 3) «К восьмидесятилетию на сцене «Горя от ума» («Новое время», 1909, 12 декабря, № 12125, иллюстрированное приложение, подпись: Sch.); 4) «К истории мытарств великой русской комедии. По поводу 80-летия «Горя от ума» на московской сцене» («Новое время», 1910, № 12253 и 12260, иллюстрированное приложение). В этих статьях Шаломытов сообщает неизданные архивные документы по цензурной истории первопечатного альманашного текста и первых двух отдельных изданий Г. о. у.; к сожалению, документы приводятся не полностью, а в извлечениях и пересказах. В двух дальнейших публикациях: 5) «Из неизданных материалов Д. А. Смирнова к биографии А. С. Грибоедова», «Исторический вестник», 1909, III—IV; 6) «Два утра у Щепкина. Из неизданных материалов Д. А. Смирнова», «Ежегодник императорских театров», сезон 1907/1908 г., стр. 173—220,— среди других материалов даются и рассказы современников о работах Грибоедова над комедией, причем записи Смирнова сопровождаются обширными примечаниями Шаломытова. Но ближе всего к нашей теме — 7) Неизданное предисловие Д. А. Смирнова к «Горю от ума», сообщенное Н. В. Шаломытовым; «Русская старина», 1909, II. Было уже заслугою опубликовать это важное «Предисловие», но Шаломытов снабдил его обильными комментариями, дополняющими и исправляющи-

ми Смирнова; на стр. 323—324 Шаломытов предлагает ценную сводку всех сведений, какими к 1909 г. он мог располагать по истории написания Г. о. у.

Все эти публикации с их документальными и фактическими данными теперь занимают свое место среди источников и пособий для творческой истории Г. о. у. Но следует заметить, что Шаломытов, любитель-дилетант, не свободен от неточностей и ошибок в обработке и обообщениях документального материала. Так, Музейный автограф он почему-то называет «собственноручно переписанным списком, который Грибоедов оставил другу на память», тогда как это — не беловой список, а рабочая рукопись автора. Жандровскую рукопись Шаломытов считает «текстом, подготовленным автором для сцены», как будто есть какие-то данные о тексте не для сцены. Булгаринский список он считает копией с Жандровской рукописи, тогда как анализ текста устанавливает здесь посредствующий список.

Большой сводной работы по тексту Г. о. у. Шаломытов не оставил, хотя долго готовился издать Жандровскую рукопись и даже собрание сочинений Грибоедова.

16. В 1903 г. в Московский исторический музей при энергичном содействии Н. В. Шаломытова поступила подлинная рукопись Г. о. у., которую мы теперь называем Музейным автографом. Тогда же музей принял меры, чтобы издать эту рукопись, что и было осуществлено с замечательной быстротой; издание вышло в октябре 1903 г.: «Рукопись комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума», (М., 1903). Палеографическое описание рукописи сделано библиотекарем музея и хранителем грибоедовского собрания при нем А. И. Станкевичем, а редактирование текста и общий исторический обзор рукописи с выяснением ее значения в истории текста комедии, с примечаниями, взял на себя исследователь Пушкина и редактор его сочинений В. Е. Якушкин.

Самое главное и основное, что ожидалось от такого издания — печатное воспроизведение текста,— было исполнено прекрасно. В. Е. Якушкин к тому времени, когда взялся за это дело, был зрелым специалистом по изучению и редактированию автографов, и это явственно сказалось в уверенности, быстроте и точности его работы над Музейным автографом. Проверив его издание пять раз с первой строчки и до последней, я могу удостоверить, что грибоедовский текст воспроизведен с величайшей точностью. Можно было найти всего несколько погрешностей, большею частью незамеченных опечаток буквенных (они исправлены мною в академическом издании). Редактор дает окончательный текст рукописи, а в примечаниях под строкой описывает до мельчайших подробностей весь ход исправлений, сокращений, добавлений, какие делались поэтом в рукописи. Не опущена ни одна подробность — до описок и исправлений знаков препинания. Позднейшие исследователи Грибоедова могут смело обращаться к этому изданию при невозможности пользоваться оригиналом (с оговоркой: приняв исправления академического издания и

нижеследующие замечания). Следует оговориться, что такие основные рукописи, как Музейный автограф, должны бы издаваться фотоцинкографически, как издано было вскоре, в 1905 г., дело Государственного архива по привлечению Грибоедова к следствию над декабристами[50] или как изданы лицейские рукописи Пушкина[51]. Исторический музей не располагал средствами для такого издания. Тогда лучше было бы прибегнуть к типографскому способу двойного печатания[52], которым некогда воспользовался Я. К. Грот для одного из текстов Пушкина (см. «Труды» Грота, т. III[53]) и который систематически применен позднее к воспроизведению Жандровской рукописи. Тот описательный метод, каким Якушкин передавал особенности автографа, точен, но не дает зрительного образа каждой страницы, что часто бывает необходимо при изучении текстовой истории.

Что касается палеографического описания рукописи, то оно выполнено А. И. Станкевичем, хотя и очень старательно, но неполно, сбивчиво и неточно. Так, например, для первых двух тетрадей бумага описана суммарно, без указания, какие части текста на какой бумаге написаны, между тем для истории самой рукописи важна всякая подробность (см. ниже, в истории текста); перечислены только три сорта бумаги в первых двух тетрадях, тогда как их четыре (листы 31—32); не систематизированы наблюдения над цветом чернил в переработках, что помогло бы установить последовательность исправлений; опущены и некоторые другие подробности, которые, однако, помогают разгадать некоторые хронологические моменты в написании рукописи. Не только не решено, но и не поставлено многих вопросов палеографии рукописи, которые обсуждаются ниже. И Станкевич, и Якушкин упустили еще одну примету автографа: во второй тетради, содержащей второй акт, рукою самого Грибоедова, у самого края поля, велся счет стихов цифрами,— почему-то неравномерно (например, отмечены стихи: 32, 100, 150, 180, 188, 200 и т. д.) — это характерно для самоконтроля поэта, чему имеются и другие приметы.

Работа по изучению автографа в его общем значении для творческой истории Г. о. у. и по комментированию отдельных эпизодов произведена В. Е. Якушкиным хорошо. Он не был специалистом-грибоедовистом, но с юношеских лет изучал Г. о. у. В театральном музее имени А. А. Бахрушина сберегается его неизданное письмо к П. А. Ефремову от 21 октября 1879 г. (инв. № 7126); по поводу напечатанного Ефремовым издания Г. о. у. Якушкин, который в то время служил офицером, пишет Ефремову: «Как вам не совестно: напечатали несколько изданий Г. о. у. и ни одного экземпляра не прислали отцу. Так как я не следил за русской библиографией, то лишь совершенно случайно узнал о вашем издании. Летом, в лагерях, у меня с собой был экземпляр вашего Г. о. у., я читал его, делая отметки там, где мне не нравилась ваша редакция». И дальше, в огромном письме, по объему равном большой журнальной рецензии, Якушкин выписывает 26 пунктов, где он расходится с редакцией Ефремова. Критик-корреспондент не имел под рукою ничего,

кроме второго ефремовского издания Г. о. у. (СПб., 1879, изд. «Нового времени»). Многие из предлагаемых им исправлений типично смысловые и вкусовые. Так, выписав из ефремовского издания фразу Софьи: «Выслушивать о фрунте, о рядах!» Якушкин возражает: «По-моему: о фрунте, о смотрах! — так как: 1) фрунт и ряды одно и то же и 2) смотрах лучше рифмуется с словом страх». Выписав фразу Чацкого: «Смятенье! обморок! поспешность! гнев! испуга!», возражает, что лучше «гнев испуга», «т. е. гнев от испуга, от того, что она испугалась. Испуга вместо испуг говорится, кажется, только в просторечьи». Но есть среди возражений Якушкина и вполне основательные, и таких много. Например, прочтя у Ефремова: «перед каким ни есть лицом», Якушкин пишет: «Кажется, уже были издания: монаршиим лицом». И сам Ефремов в нескольких случаях на письме Якушкина приписывал сбоку карандашом: «прав». И в дальнейших своих переизданиях Г. о. у. внес соответствующие исправления. Свои замечания Якушкин замыкает словами: «Вы, конечно, спросите, на основании чего я делаю свои замечания. С малолетства я читал и перечитывал Г. о. у. и в разных изданиях и в рукописях: мои замечания являются плодом, так сказать, долголетнего опыта. Я думаю, что между ними нет ни одного, происшедшего из моей фантазии, что все они основаны на действительно существующем в разных изданиях тексте. Вы издали Г. о. у. по вашей рукописи, но вам надо было справиться, свериться с другими, так как положительно в ней встречаются значительные ошибки, описки. Не одобряю я также и того, что вы, по своей рукописи, напечатали курсивом многие слова».

Привлекательна эта преданность славной комедии молодого Якушкина (ему было тогда 23 года). Он сохранил ее и позже. В 90-х годах он неоднократно писал о Грибоедове в «Русских ведомостях» [54], подготовляясь неведомо для себя самого к изданию Музейного автографа. Но в 90-х годах он не располагал большим свободным временем, поэтому не мог углубляться в детали и спорные вопросы и выбрал из автографа лишь наиболее крупное. Однако сразу оценил, какое «важное значение имеет эта рукопись для изучения приемов творчества Грибоедова», и показал это на многих, удачно избранных примерах. Для историко-литературной оценки Якушкин пользовался изданиями Веселовского, Гарусова, Шляпкина; в одном месте он удачно привлекает к установлению палеографического и хронологического момента воспоминания кн. П. А. Вяземского. В примечаниях позади текста редактор заботливо сопоставляет особенности раннего, музейного, текста с текстами позднейшими.

Но есть и недостатки в изложении Якушкина, вполне объяснимые условиями его работы, но которые необходимо указать, чтобы определить полностью историографическое значение труда Якушкина.

В суждениях о текстовых работах Грибоедова Якушкин не свободен от ошибок. Он предполагает, что взамен вырезанных листов первого акта переписчик списал «текст с того первоначального чер-

нового текста, остатки которого представляют вырезанные листы» — с авторскими исправлениями, конечно. Здесь аргументация Якушкина ошибочна и противоречива. Наоборот: между вырезанными листами и текстом переписчика был еще посредствующий рукописный текст самого Грибоедова,— иной, чем вырезанные листы. Это устанавливается детальным сличением. Он упустил из виду воспоминания С. Н. Бегичева о Грибоедове в «Русском вестнике», 1892, что внесло путаницу в его изложение текстовых работ Грибоедова в 1823—1824 гг. (см. стр. XII, XIV). Для своего изучения он не добыл работы Д. А. Смирнова (сводный текст Г. о. у. с предисловием к нему), хотя списки ее имелись и в Российской публичной библиотеке, и у проф. Шляпкина, и в Москве у В. К. Станишева. Еще важнее, что Якушкин не видел подлинника Булгаринского списка, что помогло бы ему в наблюдениях над текстом.

Но самый главный — и трудно теперь объяснимый — промах состоял в том, что Якушкин для параллельного сличения музейного текста с позднейшим пользовался печатными изданиями Гарусова, Веселовского, Шляпкина, где текст сборный, неточный, порой испорченный, а не привлек к систематическому сопоставлению Жандровскую рукопись. А это было тем удобнее, что рукопись эта только поступила тогда в Исторический музей и, стало быть, находилась в полном распоряжении Якушкина. Значение Жандровской рукописи в творческой истории комедии было довольно ясно Якушкину: «По ходу действия, т. е. по содержанию IV акта, список этот принадлежит к позднейшей редакции, но отдельные места в нем написаны были согласно с редакцией рукописи музея, и большая часть имеющихся в нем поправок руки Грибоедова представляет переделку текста этой рукописи на окончательную редакцию». «Таким образом, Жандровский список получает особое значение: он показывает отчасти переход от редакции рукописи музея к позднейшей, окончательной редакции, дает еще материал для оценки приемов работы Грибоедова», и т. д. (стр. 122). Это все правильно, но дальше читаем: «Мы пользовались списком Жандра только для указания того, какие места в нем, согласные с текстом печатаемой рукописи, поправлены в списке рукою Грибоедова. В остальных случаях мы пользуемся для ссылок на рукопись Жандра изданием проф. Шляпкина». Так как таких «остальных случаев» очень много, а издание Шляпкина, как нам теперь известно (и могло быть выяснено самим Якушиным), вместо рукописи Жандра цитирует какую-то совершенно иную, то ясно, что масса ссылок Якушкина ошибочна. Вообще понимание текстовой истории сильно проиграло от такого методологического промаха.

17. Методологический промах В. Е. Якушкина, недооценившего Жандровскую рукопись, оказал свое неблагоприятное влияние и на последующую разработку текстов Г. о. у. Обнародованный им Музейный автограф произвел сильное впечатление в литературных и театральных кругах (на него, например, немедленно отозвался дея-

тель Александринского театра П. П. Гнедич статьей в «Новом времени», 1904, № 10022) как своею достоверностью, так и яркостью многих черт раннего текста. Было соблазнительно «освежить» традиционный текст комедии заимствованиями из автографа. Под этот соблазн подпали и историки литературы, и театральные деятели. В 1905 г. появилось новое издание Г. о. у. под редакцией Ю. Э. Озаровского: «Пьесы художественного репертуара и постановка их на сцене», издание М. Д. Мусиной, под редакцией Ю. Э. Озаровского, вып. II, «Горе от ума», СПб., 1905. Весьма почтенное и полезное во многих других отношениях, это издание внесло большую путаницу в текст комедии. Ответственность за это ложится, впрочем, не только на редактора, но и на покойного П. А. Ефремова, авторитету коего Ю. Э. Озаровский слепо доверился. Когда он обратился к П. А. Ефремову с вопросом о приемах установления текста Г. о. у., тот дал такой совет: «Из рукописей более поздних редакций «Горя от ума» ближе других к Музейной стоит Булгаринская. Сличите их, проверьте Булгаринскую, в которой имеются свои недочеты, через Музейную, и вы получите текст поздней, исправленной автором редакции, но без ошибок списка». Как видим, Ефремов, никогда не изучавший Музейного автографа и Жандровской рукописи и едва ли даже их видевший, совсем и не упомянул об этой последней и допустил крупную ошибку, утверждая, что Булгаринский текст стоит ближе всех к Музейному. Дело ведь обстоит совсем иначе, и к Музейному автографу гораздо ближе — и хронологически, и текстуально — стоит Жандровская рукопись. Последовав Ефремову, Ю. Э. Озаровский счел допустимым внести в Булгаринский, позднейший, текст (1828) вставки из ранней редакции, музейной (1822—1824), самим Грибоедовым потом переработанной, и о которой он писал Бегичеву из Петербурга: «прошу тебя моего манускрипта никому не читать и предать его огню, коли решишься, он так не совершенен, так нечист, представь себе, что я с лишком восемьдесят стихов, или, лучше сказать, рифм переменил, теперь гладко как стекло». В редакцию Ю. Э. Озаровского попало много вставок из раннего текста, как раз отмененных самим поэтом в более поздней, Жандровской, рукописи; благодаря этому в тексте оказалось много путаницы и пестроты. Не вдаваясь в подробный анализ текста, предложенного Ю. Э. Озаровским, сошлемся только на один пример. В 1-м явлении II действия Фамусов, по Музейному автографу, говорит: «ешь три часа, и в три дни не сварится. Грибки да кисельки, щи, кашки в ста горшках. Отметь: в четверг я зван на погребение, а вынос у Николы в Сапожках». Уже в посредствующей редакции этот текст заменен общеизвестным, который вошел и в Жандровскую рукопись, и в Булгаринский список. Но Озаровский восстановляет в своем издании редакцию, отмененную самим автором, и тем нарушает волю поэта. Этого можно было бы избежать, если бы больше внимания уделить Жандровской рукописи.

Установленный Ю. Э. Озаровским текст был принят в 1906 г. с одобрения А. Н. Веселовского Московским художественным театром (с незначительными изменениями), и крупная ошибка еще более закрепилась.

В погоне за «освежением» компиляторы вставляли в текст не только то, что находили нового в Музейном автографе, но и то, чего там не было. Так, Художественный театр переделал реплику первой княжны — III 295: «обшито бахромой», заменив бахрому «фалбарой». Ни в Музейном автографе, ни в Жандровской рукописи, ни в Булгаринском списке, ни в первопечатном тексте «Русской Талии» этого мудреного словечка нет. Но Гарусов и Шляпкин указали, что оно имеется в печатном издании 1833 г. (куда попало неизвестно каким путем), а Гарусов поспешил дать и ученую справку: «слово фалбара (фалбала) перешло в русский язык из немецкого Fal blatt — мелко сложенная полоса материи, сплоенная оборка, которой обшивают платья. Вошла такая обшивка платьев в употребление в Европе с XVII века. Бахрома слово турецкое (makrama) — плетеная тесьма» и т. д. (стр. 41). Сам Гарусов колебался, какое словечко выбрать, потом предпочел бахрому: «Мы удержали общую со всеми изданиями редакцию, так как отделка бахромой еще держалась в 20-х годах. Фалбара — отделка платьев, бахрома — отделка накидок. О чем говорят княжны: о платье или о накидке, из комедии не видно» (стр. 367). Озаровский и Художественный театр выбрали фалбару.

К чести Художественного театра следует сказать, что когда появилось академическое издание, руководитель театра Вл. И. Немирович-Данченко принял подлинный грибоедовский текст и не остановился перед переучиванием ролей актерами.

Тем страннее и неожиданнее, что другой давний деятель театра и старый литератор, П. П. Гнедич, в самое последнее время и «наперекор стихиям» вновь вернулся к приемам вкусового редактирования в своем издании «театрального текста «Горя от ума». (Пг., 1919, изд. Театрального отдела Комиссариата просвещения). За Гнедичем, еще с большей некультурностью и произволом редакционных приемов, переделывает Г. о. у. по своему вкусу В. Л. Бурцев в парижском издании 1920 г.[55] Наконец, в 1920 же году, вслед за Бурцевым искалечил Г. о. у. Е. А. Ляцкий в стокгольмском издании[56]. Приемы эти так характерны, что им необходимо уделить особое внимание.

Они раскрывают всю глубину скептицизма, какой накопился в литературных кругах из постоянных толков о малой достоверности рукописей Г. о. у. и из опытов его печатных редакций. Иначе и быть не могло. Веселовский откровенно признал свой текст компилятивным. Гарусов со своим лопухинским текстом, хотя и был самоуверен и долго не получал должного опровержения, все же возбуждал смутное недоверие. Шляпкин прямо заявлял в 1889 г.: «известно, что подлинного текста руки Грибоедова пока неизвестно». За ним в

1890 г. Якушин в распространенной газете популяризовал тот же взгляд: «Известно, что подлинной рукописи «Горя от ума» не сохранилось», и сравнивал даже комедию с древнеклассическими текстами («Русские ведомости», 1890, № 205). Родилась даже целая легенда, настойчиво обращавшаяся в обществе. Вскользь ее изложил в печати В. В. Каллаш: «Большая разница между художественными достоинствами «Горя от ума» и остальных произведений Грибоедова привели к возникновению крайне нелепой, но упорной легенды о присвоении А. С. рукописи рано умершего, неизвестного, но очень талантливого драматурга» («Русская мысль», 1904, I, 66). Такую легенду поддерживал, например, знаменитый собиратель автографов П. Я. Дашков. Но еще характернее, что ее популяризировал и в частных беседах, и на университетских лекциях редактор премированного Академией наук издания сочинений Грибоедова проф. И. А. Шляпкин. В литографированном курсе его лекции, указав, что все остальные произведения Грибоедова «и по форме и по содержанию так далеко отстоят от главного произведения его — «Горя от ума», что просто непонятным становится появление этой комедии», Шляпкин продолжает: «Невольно является мысль, не принадлежит ли эта пьеса его кавказским сослуживцам и только пущена Грибоедовым в обращение». И в другом месте: «Если считать Грибоедова творцом «Горя от ума», то приходится пожалеть и о его ранней женитьбе и о его преждевременной смерти» («Лекции по истории новой русской литературы, читанные профессором И. А. Шляпкиным в 1894—1895 году», IV курс, СПб., литография Богданова). В публичных высказываниях Шляпкин был сдержан, и приведенные заявления построены условно и предположительно. В частных беседах (например, с пишущим эти строки) он высказывался решительнее и охотно строил предположения, как и от кого попала рукопись комедии в руки Грибоедова. В этом неверии редактора в того автора, которого он же издал, сильно сказалось незнакомство с Музейным автографом и поверхностное знакомство с Жандровской рукописью. Несомненно, скептицизм Шляпкина передавался и его слушателям, будущим учителям словесности, и, быть может, переходил и к школьникам.

В конце концов этот скептицизм так укоренился, что даже после публикации Музейного автографа и дальнейших исследований все не исчезал; он составил ту питательную среду, в которой возникли странные издания Гнедича и Бурцева или рассуждения проф. Варнеке об исправлении пунктуации Г. о. у. по указаниям актеров [57].

Впрочем, теперь он составляет удел немногих упрямцев и умирает. Смертельный удар ему нанесен изданием Жандровской рукописи в 1912 г.

18. С 1911 г. начало выходить Полное собрание сочинений Грибоедова в серии «Академической библиотеки русских писателей», издаваемой Разрядом изящной словесности Академии наук. Во втором томе предположено было напечатать Г. о. у. Но прежде, чем установить в достовернейшем виде окончательный текст комедии,

необходимо было одно предварительное обследование. Из авторитетных рукописей две уже были изданы: Музейная и Булгаринская. Но оставалась не только неизданной, но и неизученной третья — Жандровская. Выше указывалось, что ни Смирнов, ни Веселовский, ни Гарусов, ни Шляпкин, ни даже Якушкин не изучали этой важной рукописи и что это вредно отражалось и на установлении точного текста комедии, и на понимании ее истории. Поэтому очередной и настоятельной задачей грибоедовской историографии становилось изучение и опубликование Жандровской рукописи. В 1912 г. эта задача была выполнена («Горе от ума», комедия А. С. Грибоедова, текст Жандровской рукописи, хранящейся в Российском историческом музее в Москве». Редакция, введение и примечания Н. К. Пиксанова, изд. Л. Э. Бухгейм, М., 1912). Главнейшей частью издания было печатное воспроизведение текста. И здесь лучшим способом было бы фотоцинкографическое воспроизведение. Но за дороговизною его был применен типографский способ двойного печатания, благодаря коему печатная страница дает зрительный образ оригинального текста, освобождает от необходимости прибегать к длинным и дробным описаниям и предоставляет возможность следить наглядно за всеми авторскими исправлениями в тексте. Это был первый опыт применения такого печатания к обширному тексту, и остается пожелать, чтобы и в других аналогичных случаях постоянно применялся этот отличный типографский прием [58]. В введении к тексту, помимо биографического очерка «Грибоедов и А. А. Жандр», дано изложение «внешней судьбы рукописи», где рассказана история работ Грибоедова над текстом комедии на Востоке, в Москве, в деревне Бегичева, в Петербурге, возникновение «брульонов» и потом Жандровской рукописи, судьба Жандровского текста в дальнейшей истории изданий и изучений комедии. Затем говорится о «значении жандровского текста в творческой истории» Г. о. у., текст ее сопоставляется с Музейным автографом, первопечатным текстом «Русской Талии», булгаринским текстом; в свете изучения Жандровской рукописи впервые устанавливается текстуальная достоверность и ценность для творческой истории одного варианта последнего монолога Чацкого, повторенного во многих анонимных списках. В сопоставлении с жандровским текстом впервые раскрылось высокое значение Булгаринского списка, прежде так пренебрегаемого. А в результате получился важнейший вывод: из сопоставления Булгаринского списка с Жандровской рукописью становится очевидно, что творческая фантазия драматурга кристаллизировалась, замкнулась в твердые формы. На протяжении четырех лет, от Жандровской рукописи через первоначальные фрагменты к Булгаринскому списку, текст Г. о. у. оставался неизменным. «Теперь пессимизм должен рассеяться: сравнительное изучение трех главнейших рукописей Г. о. у. позволяет установить дефинитивный текст с неменьшей достоверностью, как если бы комедия вся, и без цензур-

ных вторжений, была напечатана при жизни автора. Колебания теперь возможны только в двух-трех словах изо всего текста, да еще в нескольких случаях с пунктуацией и орфографией».

В примечаниях дано палеографическое описание рукописи и, в порядке действий и стихов, заметки о мелких подробностях текста.

В то время редактору издания Жандровской рукописи еще не все было ясно в истории текста Г. о. у. Поэтому в «Введении» допущены некоторые неточности. Подчиняясь впечатлению письма Грибоедова к Бегичеву от 10 июня 1824 г., где говорилось: «все просят у меня манускрипта и надоедают», редактор сделал вывод, что Грибоедов «конечно, не отказывал просителям, и скоро среди публики появились рукописные копии Г. о. у. более раннего происхождения, чем Жандровская рукопись (стр. XLIII). Правда, здесь же была сделана оговорка: «В дошедшем до нас огромном количестве списков Г. о. у. теперь уже трудно, даже невозможно выделить ту группу, которая отображает в чистом, беспримесном виде редакцию комедии, посредствующую между Музейным автографом и Жандровскою рукописью» (там же). Но при этом все-таки предполагалось, что такие оригинальные списки есть. Между тем новое и более широкое изучение всей доступной рукописной традиции убеждает, что их нет, и что Грибоедов не позволял делать копий с текста Г. о. у. не только до возникновения Жандровской рукописи, но и долго спустя после того, как в канцелярии Жандра сделан был этот список. Новый пересмотр удостоверяет также, что необходимо «посредствующей редакции» последнего монолога Чацкого дать несколько иное приурочение, чем это сделано в издании 1912 г. (стр. XLIII—XLVII), и что следует говорить не об одном монологе, а о целой особой «посредствующей редакции» всей комедии. Реконструкция посредствующей редакции составит одну из крупнейших задач в предлагаемой ниже «Истории текста» Г. о. у.

19. Опубликование и обследование жандровского текста открыло путь научному установлению подлинного окончательного текста Г. о. у. Это было сделано во втором томе академического издания сочинений Грибоедова (СПб., 1913). В предисловии, сославшись на результаты сравнительного изучения Жандровской и Булгаринской рукописей, впервые сделанного в издании 1912 г., редактор[59] заявляет: «Стало очевидным, что окончательная редакция Г. о. у. дана Грибоедовым еще в 1824 году и потом вновь подтверждена в 1828 году. Этим уничтожаются всякие основания к скептицизму или к несбыточным ожиданиям каких-то необычайных архивных находок. По двум тождественным авторизованным рукописям окончательный текст комедии определяется с такой достоверностью, как если бы пьеса вся и без цензурных вторжений была напечатана при жизни автора. Колебания теперь возможны только относительно трех-четырех слов, да еще отдельных случаев с орфографией и пунктуацией. Но всем прекрасно известно, что даже личное наблюдение автора за

печатанием не спасает текст от мелких (и крупных) неточностей. В основу нашей редакторской работы легло изучение вышеназванных трех авторизованных рукописей. Но кроме того удалось воспользоваться огромным количеством иных списков комедии, хранящихся в Историческом музее в Москве (в Грибоедовском отделе), Государственной публичной библиотеке в Ленинграде, рукописном отделении библиотеки Академии наук, б. Публичном и Румянцевском музее, Пушкинском доме и других государственных, общественных и частных книгохранилищах. Из этих списков многие — и важные — впервые оказались доступны исследованию, каковы, например: «Театральные» цензурные списки, по которым пьеса некогда ставилась на казенных театрах, два подлинных первоначальных «Гарусовских» списка (доселе был известен только третий, позднейший, сводный из первых двух), «Бехтеевский» список, единственный из восходящих к Музейному автографу, список, принадлежавший декабристу кн. Ф. П. Шаховскому [60], с собственноручными заметками известного Толстого-Американца, и др. Изучение всех этих рукописей дает возможность установить последовательность и филиацию рукописных изводов, определить ценность тех или других вариантов и устранить подделки. Что же касается окончательного текста комедии, то строгое следование авторизованным рукописям устраняет из него множество погрешностей, вкравшихся в прежние компилятивные печатные издания, и воссоздает многие черты подлинного грибоедовского языка, правописания, пунктуации, от чего выигрывают и художественная ценность, и логический смысл, и бытовая правдивость пьесы».

Вот образчики таких воссозданных черт подлинного текста (привожу только немногие; все особенности академического текста указаны и документированы во втором томе академического издания, в примечаниях к основному тексту). Восстановлены все черты живого московского говора, соблюденные автором, но уничтоженные в печатных изданиях — в угоду литературному шаблону: три дни, у барышне, у батюшке, у вдове, у докторше, от испуги, испуга (им. пад.), испужал, сурьезный. При этом некоторые из таких восстановленных особенностей придают и большую звучность стиху: человек заметной (рифм.— в портретной).

Восстановлены особенности старинного барского произношения иностранных слов: жоке, рюматизм, Бейрон, карбонари, клоб. Некоторые из восстановленных выражений нейтральны в смысловом или эстетическом значении: чином подарит, хоть подеритесь, желудок дольше не варит. Зато другие придают новый смысл стиху. Знаменитое изречение Скалозуба о Москве читается в рукописях совсем иначе, чем в традиционном печатном тексте; в печати: «дистанция огромного размера», т. е. Москва далеко ушла от других столиц, а в рукописях — «дистанции огромного размера», т. е. Москва обширна, в ней расстояния огромны. Фраза Софьи об ушибленной руке Молчалина обычно передается так: «пошлите к доктору», в рукописях — гораздо интимнее: «пошлемте к

доктору». Фразу Чацкого о русском народе следует читать: «бодрый наш народ» (вместо добрый). Характеристика сентиментализма Софьи в определении Молчалина ярче в подлиннике, чем в печатной вульгате: «плачевной нашей крали» (вместо печальной). Восстановлена подлинная авторская пунктуация, и текст во многих случаях выиграл, просветлел. В печатной вульгате Чацкий говорит: «И прослывешь у них мечтателем опасным». Опасный мечтатель — это одно понятие, один образ. А в рукописях иначе: «мечтателем! опасным!!» Т. е. даются два понятия, два образа, причем образ «опасного» придает фразе бóльшую вескость, значительность (ср. у Фамусова: «Опасный человек!»).

Кроме окончательного текста Г. о. у. во втором томе приводится текст Музейного автографа (с некоторыми исправлениями против издания Якушкина), даны примечания к основному и музейному текстам, обзор рукописного фонда и печатных изданий, обзор научной литературы о Грибоедове, литературной критики Г. о. у. с 1825 г., особая глава о прототипах действующих лиц в комедии и другая — о сценических постановках ее.

Следует отметить, что редактор не избежал некоторых промахов при печатании окончательного текста. После ревизии, производившейся им с 1913 г. до наших дней, их удалось выявить (они были исправлены еще в 1918 г. для второго издания второго тома, которое, к сожалению, до сих пор не могло быть напечатано [61], позднее они внесены в пять изданий Госиздата). В обзоре списков был недооценен список Завелейского, близкая связь коего с посредствующей редакцией уяснилась редактору только позже.

Некоторые дополнительные данные к истории Г. о. у. представлены были в третьем томе академического издания Грибоедова, вышедшем в 1917 г.

Этой публикацией пока замыкается цепь научных работ по Г. о. у. И отсюда начинается изложение настоящей книги.

20. До сих пор в историографическом обзоре я излагал работы по изданию текстов Г. о. у. и изучению их истории. Но в обширной грибоедовской литературе за целое почти столетие накопилось огромное количество критических статей о знаменитой пьесе. Имеют ли они какое-нибудь значение для исследования творческой истории Г. о. у.?

В обширном наследии литературной критики Г. о. у. далеко не все приемлемо для исследователя творческой истории пьесы. Морализирования по поводу Софьи и Молчалина, публицистические филиппики против фамусовщины, скалозубовщины и т. д., суммарные эстетические оценки — все это часто отпугивает научного исследователя субъективизмом и элементарностью. Историк литературы смущен, когда критик С. Яблоновский заявляет: «Репетилов является в нашей литературе родоначальником кающегося дворянина, лишнего человека» («О театре», М., 1909, стр. 163). Трудно также дать научную цену рассуждениям С. Васильева о неврасте-

нии Чацкого («Русское обозрение», 1894, I, 173). Но есть среди критических статей о Г. о. у. работы иного типа. Из них на первом месте следует поставить поистине классический этюд Гончарова «Мильон терзаний» («Вестник Европы», 1872, III, и в Собрании сочинений). Для исследователя эта статья важна главным образом в той своей части, где автор анализирует динамику комедии. Гончаров первый и раз навсегда установил, что в Г. о. у. переплетаются между собою две интриги: общественная и любовная, и это важно для композиционного анализа и понимания внутренних мотивов в сценической стройке комедии. Ценны также рассуждения Гончарова о Софье Фамусовой; его соображения помогают интимнее понять историю этого образа.

Вслед за Гончаровым следует поставить С. Васильева (Флерова), московского театрального критика, с его изданием: «Драматические характеры. Опыт разбора отдельных ролей как пособие при их исполнении. Комедия «Горе от ума». Четыре выпуска: Молчалин, Софья, Лиза, Фамусов, М., 1889—1891» (книжки о Чацком нет, ее заменяют статьи в «Русском обозрении», 1894, I; 1895, I, II, IV и X). В этих этюдах талантливый и широко осведомленный критик дает массу оригинальных и тонких наблюдений психологических, способствующих пониманию крупнейших образов Грибоедова, а также ценные суждения об отдельных моментах сценической борьбы, что уясняет вопросы композиции и динамики Г. о. у.

Уяснению обеих групп вопросов много содействовали работы двух выдающихся деятелей театра, П. П. Гнедича и Вл. И. Немировича-Данченко. Первому принадлежат две статьи: 1) «О грибоедовском «Горе от ума», в «Русском вестнике», 1890, I; 2) «Горе от ума» как сценическое представление. Проект постановки комедии», в «Ежегоднике императорских театров», сезон 1899—1900 года, приложение I. Немировичу-Данченко принадлежит статья в «Вестнике Европы», 1910, V—VII; «Горе от ума» в Художественном театре» и вступительная статья в новейшем роскошном издании: «Горе от ума в Художественном театре» (М., 1923). Оба автора сумели сказать много нового, свежего и о героях комедии, и о ее сценической схеме.

Дробных критических суждений о комедии, достойных выделения и использования в истории созидания Г. о. у., здесь нет необходимости перечислять. В своем месте, ниже, нам придется с вниманием взвешивать то то, то другое из таких суждений и в сотрудничестве с тем или другим литературным критиком добиваться наилучшего понимания текста (обзор критической литературы о Г. о. у. дан во втором томе академического издания[62]).

21. Подведем итоги нашему историографическому обзору.

За три четверти века сделано немало для научного понимания Г. о. у. Во-первых, несколькими постепенными подходами были добыты в общее пользование и научно изданы все три главных рукописи: Музейный автограф, Жандровская рукопись, Булгаринский

список. Попутно производилось их палеографическое и историко-литературное обследование, выяснившее в результате несколько крупных моментов в истории текста и в эволюции творчества Грибоедова. Здесь почтенны и памятны труды Смирнова, Веселовского, Шляпкина, Якушкина, Шаломытова, и др. Усилиями литературных критиков, как Гончаров, Васильев, Гнедич, Немирович-Данченко и др., установлено несколько важных моментов в эстетическом и психологическом составе пьесы.

Но многое было оставлено нетронутым.

В области рукописной традиции мало были изучены анонимные списки Г. о. у. И после опубликования трех главных рукописей можно было думать, что в безымянной массе списков, дошедших до нашего времени и разбросанных всюду, имеются такие оригинальные и авторитетные, что могут по-новому осветить историю текста и доставить ценные варианты. Находка Бехтеевского списка, анализ списка Завелейского это предположение подкрепляли. Итак, на первую очередь ставилось новое собирание и изучение наибольшего количества списков Г. о. у.— в государственных, общественных и частных собраниях.

По выяснении и исчерпании рукописного фонда выдвигается вторая очередная работа: полное воссоздание текстуальной истории — не по типу и не в смысле обычных палеографических описаний одного за другим рукописных текстов и с дробным сличением отдельных вариантов, что обыкновенно делается в комментированных научных изданиях — в «примечаниях» к окончательному тексту, но в смысле полной истории написания и хронологического следования крупных моментов в созидании текста — с разработкой всех темных и спорных вопросов этой истории.

А затем, третьей и главной задачей, для которой первые две являются только подсобными, должно быть исследование творческой истории Г. о. у., т. е. истории стиля, образов, композиции, лиризма, идейности. Здесь старая грибоедовская историография сделала меньше всего. Достаточно указать, что в области изучения поэтического языка комедии литературные критики не дали ни одной статьи, и дело ограничилось суммарными похвалами, историки же, хотя и писали о языке и слоге Грибоедова, но мало, неметодично, и больше в уклоне лингвистическом, а не стилистическом. Преимущественно рассматривались образы и так называемые типы комедии, но опять чаще с общеэстетической, психологической, даже публицистической точки зрения, чем со стороны их творческой истории. Композиционные анализы интересовали не историков литературы, а деятелей сцены — и с утилитарной стороны: способов сценического воплощения. Идейный состав Г. о. у. всегда был добычей дидактической критики; историки декабризма интересовались им как отзвуками политических настроений в поэзии. Но созревание его в сознании самого поэта, чеканка идей в стихе — это шло мимо интересов критики и науки.

Все это теперь становится в очередь перед исследователем «творческой истории» Г. о. у.

Но обзор научных работ по истории крупных произведений, изложенный выше, удостоверил нас, что этот род научных изучений только еще намечается.

Многие вопросы теоретико-методологического значения остаются не только неосуществленными в конкретной разработке истории того или иного произведения, но даже неосознанными и непоставленными во всей отчетливости.

IV

22. Что входит в понятие творческой истории?

В каком соотношении находится литературная и творческая истории?

Входит ли в творческую историю изложение связей данного произведения с прежним творчеством поэта?

Входит ли в творческую историю исследование бытовых прототипов литературных образов?

Входит ли в творческую историю влияние на произведение общественных движений?

Как определить ближайший метод, которым должна разрабатываться творческая история?

Все предыдущее изложение презюмирует, что творческая история немыслима без истории текста. Текстовая история еще не есть творческая история, но является ее необходимой предпосылкой [63].

В самой творческой истории естественно и бесспорно намечается пятичленное деление, в соответствии с пятью элементами, слагающими художественную материю: язык, образы, композиция, идейность, лиризм [64]. Но как установить соотношение внутренней эволюции этих элементов с антецедентами литературных и общественных влияний, бытовых или книжных изучений, результатов и навыков предшествующего творчества поэта?

Рассуждая теоретически и безотносительно, широко понимая творческую историю шедевра как всю сумму воздействий всех сил и факторов, мы должны признать, что и литературные влияния, национальные и чужестранные, и все связи с ранними произведениями того же автора, и общественные возбуждения его творческого сознания, и все изучения натуры, т. е. живых прототипов будущих литературных героев,— все это должно мыслиться в полном понятии творческой истории.

Но всегда ли, при всех ли условиях, для каждого ли произведения обязательно сочетание всех перечисленных материй в одном исследовании?

Ответ зависит и от принципиального определения самого метода исследования творческой истории, и от конкретных особенностей изучаемого произведения.

Несомненно, что творчество каждого поэта представляет собою органическое развитие, непрерывность, continuum *, при всех, иногда резких, поворотах, даже изломах. Поэтому всякое крупное произведение, которое долго зреет и длительно строится, непременно стоит в тесной связи со всеми прежними опытами поэта. Готовые достижения языка, стиха и стиля, выработанные и привычные приемы композиции, излюбленные темы, сюжеты и образы — все это наследие прошлого необходимо знать, чтобы понять замыслы, пути и средства в созидании нового произведения. Есть выразительные, яркие примеры этой связности всего творчества. Таков, например, образ Печорина. Его невозможно понять вполне без изучения предшествующих произведений Лермонтова, притом не одних только эпических. В ранней лирике, в юношеских поэмах, в драмах, в этюдах к крупным, но неразработанным до конца повестям — всюду мелькают черты настроенности, характера, созерцания, бытовых положений, родственных типу Печорина. В непрерывной цепи всех этих произведений намечался, оформливался, созревал образ «странного человека». В «Герое нашего времени» эти disjecta membra ** стали сосредоточиваться вокруг двух-трех кардинальных черт. Даже внутри пяти глав романа еще наблюдаются процессы сосредоточения типа, и можно убедительно доказывать, что концентрация не завершилась и в романе, как он оставлен нам поэтом. Ясно, что творческая история образа Печорина не может замкнуться в границах романа, она должна вовлечь в исследование и ранние моменты в эволюции образа «странного человека».

Образ Нехлюдова в «Воскресении» также имеет предшественников в раннейшем творчестве Толстого. Бывают даже случаи, что в новом произведении не только впервые в целостный тип сводятся разбросанные черты, но просто воссоздается вновь образ, уже данный однажды в предыдущих опытах, разве только в некоторой несущественной вариации. Так, дама просто приятная в «Мертвых душах» является перепевом Анны Андреевны из «Ревизора». Миша Бальзаминов появляется в трех пьесах Островского.

Бывает, что в творчестве поэта связываются не только отдельные образы, но и целые их гнезда, системы. Так, три романа Достоевского: «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы» тесно связаны между собою в творческий ряд, исходя из основных замыслов и образов задуманного Достоевским «Жития великого грешника». Таковы столь обычные в европейских литературах «трилогии» и серии драм и романов (например, «Ругон-Макары» Золя).

Однако бывают явления иного порядка. Творчество поэта испытывает крупный поворот. От лирики он переходит к драме, или от юмористического рассказа — к крупному роману, от водевиля — к психологической комедии. Тогда, при несомненной непрерывности и

* непрерывное, сплошное (*лат.*).— *Ред.*
** разбросанные части (*лат.*).— *Ред.*

преемственности внутренних творческих исканий, наглядное пересоздание одних образов в другие порывается, и зарождение нового образа приходится искать не в прежних произведениях, а в новых бытовых наблюдениях или личных переживаниях писателя.

23. Еще сложнее обстоит дело с литературными влияниями. Во-первых, чрезвычайно неустойчиво понятие «литературного влияния». Простое совпадение, внешнее сходство у нас зачастую объявляется влиянием; виды и степени подлинного влияния морфо- и методологически не установлены. Поэтому приходится критически разбираться в предлагаемых сближениях и часто проявлять мужество отвергнуть ту или иную общепринятую аналогию. Об этом подробно я говорю в книжке «Грибоедов и Мольер. Переоценка традиции». Но и в несомненных случаях удостоверенных поэтических возбуждений, идущих к поэту со стороны, следует устанавливать градации и категории в сродных явлениях. Бывает, что поэт, уже начав созидание крупного произведения, даже сложив его в одном направлении, подпадает под влияние другого поэта или произведения, и вновь перерабатывает свое создание в ином направлении, подсказанном только что пережитым возбуждением. Так Лермонтов во второй редакции пересоздает своего «Демона» под свежими впечатлениями Байрона[65]. Так Гоголь, познакомившись с русским переводом повести Тика «Чары любви», внес во вторую печатную редакцию «Бисаврюка» («Вечер накануне Ивана Купалы») некоторые подробности, отсутствовавшие в первопечатном (журнальном) тексте «Бисаврюка» и заимствованные у Тика. Бывают случаи иного типа. Готовясь к созиданию крупного произведения в жанре, в коем поэт еще не пробовал своих сил, он изучает старого мастера этого жанра, овладевает известными приемами творчества, присущими мастеру, но применяет их теперь к обработке вовсе незатронутого раньше материала. Таков казус Пушкина, учившегося у Шекспира перед работой над «Борисом Годуновым». Наконец, есть случаи, когда данное произведение не стоит ни под каким прямым воздействием чужого определенного произведения, и поэт творит с максимальной свободой фантазии и приемов, начиная от первого замысла и до последнего завершительного штриха. Литературного влияния нет. Но может быть литературная школа, т. е. совокупность всех воспитательных воздействий целого литературного направления или ордена, определенного жанра — в родной или мировой литературе. Школа пройдена раньше, чем поэт приступил к созидательным работам в новом замысле, и ее рефлексы обнаружатся совсем иначе, чем непосредственное литературное влияние.

К этому следует еще присовокупить, что литературное влияние может быть устанавливаемо и изучаемо разными приемами. Бывает, что поэт сам указывает произведение или группу произведений, повлиявших на его шедевр, даже — в чем именно. В дошедших до нас рукописях сохраняются его прямые ссылки на литературный образец. Наконец достоверные свидетели-современники передают призна-

ния поэта о воспринятом им влиянии. В таком случае исследователю остается идти указанным путем и детальным анализом соотносимых произведений только полно и точно установить все черты и пути влияния.

Но случается, что сам поэт безмолвствует, рукописи тоже, современники разногласят или уклончивы. Тогда исследователю самому приходится угадывать возможные образцы и, наметив тот или другой, или целую группу, устанавливать сближение, а потом и влияние методом аналогическим и ретроспективным, только по признакам сходства в стиле, образности и других элементах.

24. Что касается общественных влияний, идущих к крупному эпическому или драматическому произведению, то и здесь возможны градации явлений. Есть случаи, когда произведение создается прямо под свежим впечатлением пережитых общественных возбуждений. Непосредственна и очевидна связь «Нови» с впечатлениями и наблюдениями Тургенева над политическими процессами 70-х годов и в самой жизни над «хождением в народ». Столь же очевидна — и засвидетельствована самим Достоевским в письмах — связь романа «Бесы» с процессом С. Г. Нечаева, известным Достоевскому по газетам. Сильнейшие воздействия газетной хроники мы наблюдаем в работах над «Идиотом» (см. исследование В. С. Дороватовской-Любимовой [66]). Бывают еще более резкие примеры вторжения общественности в художественное произведение. Когда были напечатаны в журнале «Мужики» Чехова, сильное впечатление правдивого повествования немедленно отозвалось спорами в публицистической критике, и традиционное народолюбие было обижено мрачностью картин и итогов; обвинили в этом не жизнь, а поэта [67]. И вот в отдельном издании «Мужиков» Чехов вставил целую страницу [68] рассуждений о том, что мужики не виноваты в своей грубости и невежестве, что здесь сказываются тяжелые, принудительные государственные порядки, и т. д. Эти рассуждения частью вложены в уста Ольги Чикильдеевой, частью изложены прямо. Теперь рассказ печатается с этой вставкой, и едва ли многие ее угадывают, и только пристальное сличение первопечатного текста с дальнейшими (произведенное С. П. Знаменским [69]) устанавливает это характерное вторжение общественности в художественную работу.

Однако и в этом круге бывает так, что идейность литературного произведения, внутренне связанная с общественностью данной эпохи, не может быть поставлена с нею в такую внешнюю связь, как указано выше — по отсутствию авторских признаний и вообще биографических указаний. Автор может оказаться неподатливым на возбуждения и принуждения общественного момента, его социальное созерцание может созревать больше внутренними процессами, чем влияниями общественных мнений, определенных политических группировок.

Тогда идейный состав произведения ставится нами в связь с общественным движением только ретроспективно, и зависимость од-

ного от другого устанавливается только аналогиями — от сходства к зависимости, или кружным путем — изучением преломлений общественной жизни сначала в миросозерцании автора, а потом в рефлексах поэтического произведения.

25. Наконец вопрос о бытовых прототипах художественных образов может иметь также несколько решений.

Бывает иногда так, что поэт уже давно работает над обширным произведением, состав действующих лиц и их характеристики уже определились, герои уже связаны в интригу. Но вот автор встречается в жизни с оригинальным человеком или целой характерной группой лиц, они овладевают его воображением, и вторгшееся таким образом бытовое наблюдение перерабатывается потом в литературный образ или тип и вводится в произведение, может быть, потеснив другие образы или вынуждая к перестройке сценария. В такую категорию относится казус «Обломова». «Сон Обломова» давно уже был напечатан, и многие художественные материалы уже собраны и сложены в известном строе, когда Гончаров познакомился с Елизаветой Васильевной Толстой,— и вот сердечная история этого знакомства была переработана в поэтическую историю Ольги Ильинской. Процесс, каким личные встречи Гончарова переливались в поэтический образ, четко воссоздается из переписки Гончарова и Толстой. Ясно, что творческая история образа Ольги и всей психологической схемы романа не может быть понята без изучения прототипа Ольги — Е. В. Толстой, больше того — встреча Гончарова с Толстой становится важной датой, поворотным пунктом в созидании романа (см. работу П. Н. Сакулина [70]).

Есть случаи менее яркие,— но тоже прямого соотношения прототипа и образа,— не в разгаре творчества, но еще в период накопления «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет». Так, это наблюдается в истории образа Николая Левина в «Анне Карениной». Прототипом Николая Левина был брат автора, Дмитрий Николаевич Толстой. История его жизни пересоздана в историю умирающего Николая, и круг переживаний Константина Левина, связанных с умиранием брата, есть круг настроений, пережитых самим Л. Н. Толстым.

В аналогию прототипам бытовой комедии или романа идет исторический материал (летописи, акты, сказания и пр.) для исторической драмы или романа. Необходимо тщательно изучать (что и делается Н. П. Кашиным) исторические источники, какими пользовался, как это достоверно известно, Островский для своих драматических хроник, следить, как черты подлинной исторической жизни избираются драматургом и переливаются в поэтические образы, индивидуальные и коллективные. Возникла огромная литература по изучению исторических источников «Войны и мира» Толстого. Художественные переработки исторических материалов теперь составляют крупный отдел творческой истории этого романа. Иногда для бытовых (и психологических) образов поэт черпает материалы не из

личных наблюдений и не из исторических документов, а из текущих газет. Творческая история «Идиота» началась с газетных сообщений об уголовном деле Умецких; в ткань «Бесов» вплетались переработки газетных отчетов о деле Нечаева; газетный эпизод об истязаниях, производимых «мекленбург-шверинскою матерью», претворен в «Братьях Карамазовых». В схему «Ткачей» Гауптмана положены материалы книги Циммермана о силезских ткачах [71].

Из жизни заимствуются мотивы не только отдельных образов, но и сюжетов или фабул. Имеются десятки произведений, где схема рассказа точно воспроизводит событие или события, случившиеся действительно тогда-то, там-то. Таковы сюжеты «Горькой судьбины», «Грозы» и др.

Но бывает иначе. Яркая бытовая реалистичность и типичность образов стоит вне сомнения, явно происхождение образов из житейских наблюдений, можно даже подозревать прямую портретность. Однако сам поэт не оставил никаких признаний, помогающих связать его образы с прототипами, в его автографах не сохранилось и намека на такую связь, современники поднимают шумную разноголосицу, указывая для одного образа по нескольку прообразов, притом мало схожих между собою. Широкое изучение бытовой истории дает сверх того показания, что в современной и близкой поэту среде было много лиц яркой типичности, близких его героям. В таких случаях соотношение прототипов и образов приходится устанавливать гадательно, по аналогии, ретроспективным методом.

26. Итак, мы пересмотрели вопросы соотношения творческой истории шедевра с предшествующим творчеством поэта, с литературными и общественными влияниями, с прототипами, вернее — со всей бытовой жизнью, претворяемой в поэзию. Оказывается, что в каждой из этих категорий есть разные группы явлений, и самые приемы их изучения варьируют.

Творческая история произведения начинается, когда возникает первый его замысел, и кончается, когда поэт наложил последний штрих на его текст. Иногда эта история длится до конца жизни поэта, никак не могущего замкнуть круга творческих работ и переработок. Таков Гёте, до последних дней перерабатывавший «Фауста». В таких случаях творческая история протягивается через все черновые рукописи к первопечатному тексту и от него через все повторные издания шедевра. У нас Баратынский перерабатывал свои стихотворения коренным образом уже после того, как они однажды были напечатаны. То же самое с Никитиным; у него найдется по две, даже по три редакции печатного текста. Все, что вторгается в творчество между возникшим замыслом и замыканием работ, имеет ближайшие права на включение в творческую историю. То же, что дано в сознании поэта до зарождения первого замысла: завоевания стиля, литературная школа, общественное миросозерцание — все это может быть только введением в творческую историю, праисторией шедевра.

При этом выясняется, что и самые приемы изучения материалов творческой истории меняются в разных условиях. Иногда возможно орудовать методом прямой документации, имманентного анализа текстов, иногда же нам доступен только метод аналогический, ретроспективный. Ясно, что вернее и продуктивнее метод имманентный; ретроспективный же метод может быть только подсобным, и прибегать к нему следует только в редких случаях.

27. Как применить вышеизложенные принципы литературной методологии к Г. о. у.?

В отношении к раннему творчеству Грибоедова комедия занимает особое место: она контрастирует с ранними пьесами, и в этом состоит яркая особенность поэтического развития Грибоедова. В его творчестве нет таких рядов и групп произведений, как у Мольера с его театром, у Островского с его купеческими комедиями, у Пушкина с его сюитами романтических поэм или маленьких драм. Г. о. у. слишком одиноко, слишком не похоже на ранние пьесы Грибоедова, водевильные по типу, и притом еще зачастую переводные или писаные вскладчину. Такие пьесы, как «Проба интермедии», «Кто брат, кто сестра», «Юность Вещего» выпадают из сравнения — по инородности самого жанра и задания их. Только «Молодые супруги» да «Притворная неверность», немножко, пожалуй, «Студент» могут сопоставляться с Г. о. у., как родственные ему, хотя бы отдаленно, по бытовым темам, психологическим мотивам, сценическим ситуациям. Но первые две пьесы — переделки с французского, в «Студенте» невозможно выделить, что принадлежит Грибоедову, что — Катенину. В отрывке из «Своей семьи» мало материала для сравнения, да и бытовое задание не то, что в Г. о. у. В конце концов только в языке и стихе, в немногих черточках образности, пожалуй, в лирическом тембре можно связать Г. о. у. с этими первыми опытами [72]. Здесь ни один образ не напоминает эволюцию образа Печорина. Все, что можно, будет выбрано в дальнейшем изложении из первых опытов поэта и связано с творческой историей Г. о. у., но этого, заранее следует сказать, будет немного.

Литературные влияния на Г. о. у. вызвали немало суждений в печати, правда, довольно монотонных, так как почти все они сосредоточились на одном сближении — с «Мизантропом» Мольера. В специальном экскурсе («Грибоедов и Мольер. Переоценка традиции») я обсуждаю западные влияния на Г. о. у. с возможной полнотой. Там уясняются и общие понятия «литературного влияния» и приемы его изучения. Там же, после пересмотра всех заявленных сближений, пришлось сделать вывод, что большинство этих сближений неудачно или спорно, некоторые могут идти в счет только в том смысле, что, не воздействуя на Г. о. у. непосредственно, те или иные произведения или писатели в целом, как Шекспир и Байрон, воспитывали общие литературные вкусы и душу поэта, другими словами — вошли в праисторию Г. о. у. Только Мольер, в частности «Мизантроп», ближе, чем все остальное, стоит к творческой истории

комедии. Но и здесь историки литературы, в частности Алексей Н. Веселовский, спутывали вместе литературное влияние с литературной школой и преувеличили значение некоторых аналогий. Только всего несколько сходств в фразеологии, в отдельных образах и ситуациях «Мизантропа» и Г. о. у. мы вправе признать за настоящее «влияние», причем все эти факты — второстепенного значения. При этом устанавливать такое влияние приходится методом ретроспективным, аналогическим. В результате становится очевидным, что все такие факты и наблюдения не имеют достаточных прав, чтобы непрерывно включаться в творческую историю пьесы, и могут остаться в специальном экскурсе.

Что касается русских литературных влияний, то, несмотря на многие попытки, не удалось до сих пор установить ближайшей зависимости или хотя бы связи Г. о. у. с каким-либо определенным чужим поэтическим произведением. На это не уполномочивали ни свидетельства самого автора или современников, ни текстуальные сличения. Бывали, правда, отдельные совпадения фразеологические, довольно близкие, но с такими произведениями, которые, слишком очевидно, не могли быть образцами для Г. о. у. Такова, например, тирада из «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева об угождении судье, его секретарю, наконец, его собаке[73], сопоставимая с известным монологом Молчалина. Этим вопрос о включении Г. о. у. в эволюцию русской драмы и реалистического литературного живописания, конечно, не устраняется. Но его изучение приобретает иное значение, масштаб и метод. Следует изучить эволюцию всей русской комедии (отчасти и романа — бытового, нравоописательного, психологического) XVIII в. и александровского времени в языке, стихе, стиле, сюжетах и сценических схемах, образах и типах, идейности и дидактизме, филиации жанров,— чтобы установить, как драматургическая традиция, вся русская литературная школа могли воспитывать художественное сознание и приемы мастерства Грибоедова. Но такая постановка изучения, при скудной разработке истории русской драмы, взяла бы слишком много времени, потребовала бы многих предварительных экскурсов и, поставив целью и центром Г. о. у., в сущности извратила бы естественный ход и задание работы. В перспективах охарактеризованного широкого исторического изучения русской драмы Г. о. у. правильнее было бы поставить не в центре, а в общем ряду поэтических документов. Сверх того, самый метод такого сравнительного изучения мог бы быть только ретроспективным. Вот почему и русские литературные влияния, как и западные, приходится, ради компактности, стройности плана и точности метода, выключить из творческой истории комедии Г. о. у.

28. Как быть с изложением о б щ е с т в е н н ы х влияний?

Г. о. у.— самая общественная из всех пьес классического русского репертуара. Она переполнена отголосками общественных движений александровской эпохи. В момент появления пьесы в списках опытный литератор П. А. Катенин писал о ней (17 февраля 1825 г.):

«Смелых выходок много, и даже невероятно, чтобы Грибоедов, сочиняя свою комедию, мог в самом деле надеяться, что ее русская цензура позволит играть и печатать» (Письма Катенина к Бахтину, 78). Теперь для нас даже трудно представить, насколько сенсационны были в театральной пьесе 1824 г. многие «выходки», намеки и отголоски. Вот Чацкий иронизирует над чахоточным родственником Софьи, врагом книг, «в Ученый комитет который поселился и с криком требовал присяг, чтоб грамоте никто не знал и не учился». Но ведь Ученый комитет действительно существовал; это было тогда молодое учреждение, возникшее лет пять до Г. о. у. На балу у Фамусова княгиня Тугоуховская говорит:

Нет, в Петербурге институт
Педагогический, так, кажется, зовут,
Там упражняются в расколах и безверьи
Профессоры...

И это прямое указание на действительно существующее учреждение, конечно, действовало сильно — особенно после разгрома институтских профессоров, произведенного всего года три-четыре тому назад. «Ланкарточные (т. е. ланкастерские) взаимные обучения» были явлением педагогической практики того дня. Реплика Фамусова:

Век при дворе, да при каком дворе!
Тогда не то, что ныне...

не могла не производить впечатления дерзости в тех светских кругах, где читали Г. о. у. и где вращался сам автор. Когда Репетилов говорит Чацкому, что он только что из Английского клуба, где бывают «тайные собранья — секретнейший союз», это должно было сильно взволновать (и действительно взволновало) старшин подлинного московского Английского клуба, так как могло грозить нешуточными расследованиями администрации. Упоминания о короле прусском («Его величество король был прусский здесь, дивился не путем московским он девицам»), о карбонариях, о фармазонах, о цензуре басен и еще многие другие являются живыми отголосками злобы дня или миновавших, но ярких и памятных событий,— отголосками, совершенно необычными для театральной традиции. Обличения крепостного права, молчалинства, мракобесия, скалозубовщины — вся идейность Г. о. у. еще теснее связывает пьесу с общественностью александровского времени.

Грибоедов уехал на Восток в 1818 г., вернулся через пять лет, в 1823 г., когда обострилось декабристское движение. Среди людей, прикосновенных к тайным организациям, он имел много друзей и знакомых, и тотчас по приезде возобновил с ними отношения. Беседа с ними и наблюдения растущего на глазах общественного возбуждения должны были заразить самого поэта и дать ему много мате-

риалов для пьесы. В итоге последняя редакция Г. о. у. должна была переполниться этими общественными влияниями.

Так строится схема, не раз повторенная в грибоедовской литературе. И если бы она не сталкивалась с фактами, естественно было бы включить в творческую историю Г. о. у. главу об общественных влияниях на пьесу. Однако факты плохо укладываются в схему. Как установлено ниже, Грибоедов привез с собой с Востока в Москву весной 1823 г. перебеленный текст первых двух актов Музейного автографа комедии. Здесь уже были и чахоточный враг книг из Ученого комитета, и Нестор негодяев знатных, и многое другое, что изложено в диалогах Чацкого и Фамусова во втором акте. Весной 1823 г. в Москве Грибоедов не мог получить всей полноты тех общественных возбуждений, которые предполагает схема: во-первых, времени было мало, а во-вторых, в Москве весной 1823 г. и не было того, что наблюдалось позднее в Петербурге, в 1824—1825 гг. Между тем третий и четвертый акты Музейного автографа были написаны летом 1823 г. в уединенной деревне Бегичева, вне всяких общественных возбуждений, и, однако, содержат всю идейность (и иногда в более смелой формулировке), которая оказалась в окончательном тексте. Когда Грибоедов, наконец, появился летом 1824 г. в Петербурге, в центре декабристского движения, он уже не вносил в рукопись Г. о. у. идейных переработок. Этим устанавливается независимость Грибоедова от непосредственных влияний общественных.

Правда, связь комедии с общественностью двадцатых годов после этого все же не расторгается. Только ее хронологическое приурочение и способы изучения не таковы, чтобы дать ей место в творческой истории Г. о. у. Очевидно, что общественные взгляды поэта созрели раньше, чем он встретился с декабристами в 1824 г. Это — во-первых. Во-вторых, связи Г. о. у. с движением общественных идей и настроений могут быть установлены почти исключительно ретроспективным методом. От Грибоедова не дошло до нас ни автобиографии, ни дневников, ни черновых бумаг, ни писем, по которым мы могли бы отчетливо воссоздать прямые воздействия общественного движения на ход его политических размышлений и рост миросозерцания. «Дело» по привлечению его к следствию над декабристами тоже не дает таких прямых показаний. Наконец и современники (например, тот же Бегичев или Бестужев) не говорят ничего прямого по интересующему нас вопросу. Приходится чисто логически выстраивать ряды идейных высказываний Грибоедова в Г. о. у. и подыскивать им аналогии в общественности первой четверти XIX в. Аналогий таких находится много, иногда поразительных, но генетическое соотношение двух рядов фактов всегда остается проблематичным. При этом и круг наблюдений и сопоставлений иногда слишком расширяется и переходит грани александровского времени и, кроме того, начинает захватывать не только общественные, но и литературные явления. Возьмем пример. Чацкий хлопочет о воспитании национального чувства и протестует против «чужевластия мод». Без труда можно

подобрать его речам аналогии в речах декабристов и даже в уставе «Союза благоденствия». Однако доктрина национального воспитания усердно разрабатывалась и консервативными националистами того времени, и у них найдутся не менее яркие аналогии Чацкому. Такие же рассуждения встречаются и в екатерининское время, например, в новиковских журналах. Откуда же заимствовал их Грибоедов? То же можно сказать относительно русской одежды, обличений крепостного права. Увлекательно выстраивать эти параллельные ряды аналогий, уводя их от александровской эпохи в XVIII век и связывая миросозерцание Грибоедова со всей эволюцией дворянского общества и литературы за целых полвека. Но это является предметом специального изложения (см. в академическом издании биографию, гл. XI; подробнее — в исследовании «Грибоедов и декабристы», приготовленном мною к печати[74]) и не может вместиться, как подчиненный эпизод, в творческую историю Г. о. у. По тем же мотивам, как и вопрос о литературных влияниях, вопрос о влияниях общественных должен остаться вне монографии о творческой истории комедии.

29. Решение вопроса о прототипах героев Г. о. у. облегчено обсуждением вопросов о литературных и общественных влияниях. Уяснилось, что в творческую историю Г. о. у. могли бы включаться только те влияния, какие хронологически помещаются между первыми замыслами комедии и ее текстовым завершением, и что методологически нерационально устанавливать их приемом аналогическим и ретроспективным, когда основное в творческой истории устанавливается методом прямой документации.

Если применить такое же правило к прототипам, то результат получится одинаковый.

Кажется, ни одно из классических произведений русской литературы не возбуждало такого любопытства к протопитам своих героев, как Г. о. у. Еще современники Грибоедова старались угадать, с кого «списал» он того или другого героя, и накопилась целая специальная литература о прототипах комедии (см. об этом особую главу в комментариях во втором томе академического издания; для приготовленного к печати второго издания[75] она дополнена). Среди заявленных сближений есть достоверные; таково, например, сближение «ночного разбойника и дуэлиста» с Толстым-американцем. Но большинство слухов и догадок о прототипах — спорны, недостоверны. В нашем распоряжении нет таких документов, как, например, переписка Гончарова с Е. В. Толстой для образа Ольги Ильинской. Сам Грибоедов не оставил соответствующих признаний и здесь приходится устанавливать соотношения гадательно. При этом яркая правдивость и типичность образов Г. о. у. дает возможность сближать их со многими подлинными живыми лицами, и здесь мы быстро от зависимости переходим к простому сходству. Возьмем пример. Старуху Хлёстову давно, и с большими основаниями, сближают с известной Офросимовой[76], которую изображали в литературе и Рос-

тончин, и Л. Н. Толстой. Но не меньше оснований сближать Хлёстову с матерью самого поэта, Настасьей Федоровной Грибоедовой: тот же решительный характер, та же резкость тона и темперамента. М. О. Гершензон в своей книге «Грибоедовская Москва» воссоздал по подлинным документам образ М. И. Римской-Корсаковой и вполне основательно сблизил его с образом Хлёстовой. Однако этими тремя лицами не кончается ряд сближений. С достаточной убедительностью можно утверждать, что Хлёстова родня Н. К. Загряжской или кн. Н. П. Голицыной. Сам Грибоедов мог вовсе и не знать то или другое из перечисленных лиц; от этого интерес сближения не уменьшается, так как выходит за пределы творческой истории Г. о. у. В изучении типа большой московской барыни Г. о. у. становится уже не центром или целью изучения, а просто одним из документов, подлежащих анализу — наряду с письмами, воспоминаниями, бытовыми документами, художественными произведениями других авторов и пр., т. е. попадает в служебное положение, низводится на степень одной из многих иллюстраций. Между тем для творческой истории комедии необходимо установление прямого причинного соотношения между образом и его прототипом.

С другой стороны, важен хронологический момент. Несомненно, что многие образы «Грибоедовской Москвы» были знакомы поэту еще по его юношеским, студенческим наблюдениям и воспоминаниям, т. е. отлагались в творческом сознании еще до возникновения прямых замыслов Г. о. у., стало быть, стоят вне истории самого произведения. Другие, несомненно, наблюдались поэтом позднее и как раз в разгар работ над комедией. Так, можно думать, что образ члена клубного секретнейшего союза, Репетилова, развозящего по городу «вести» «о камерах, присяжных, о Байроне» и других «матерьях важных», возник в сознании Грибоедова только в Москве, в 1823—1824 гг., и из непосредственного наблюдения новых московских нравов. И если бы мы имели документальные данные, что Репетилов срисован с такого-то лица, было бы необходимо включить историю этого прототипа в творческую историю Г. о. у. Беда только в том, что таких документов мы не имеем, и устная, а потом литературная, традиция называет прототипом Репетилова разных лиц и даже выводит его, устами В. Зотова, не из Москвы, а из Петербурга (что уже неверно, так как тип и роль Репетилова богато разработаны еще в основном тексте Музейного автографа). Образ Загорецкого, который «переносить горазд» и который настораживается, когда Репетилов шумит о «радикальных лекарствах», и начинает уверять его:

Такой же я, как вы, ужасный либерал,
И оттого, что прям и смело объясняюсь,
Куда как много потерял,—

этот образ навеян, вероятно, поэту наблюдениями над московской общественной жизнью, где к его новому приезду расплодилось мно-

го соглядатаев и доносчиков. Однако никто еще не установил подлинный прототип Загорецкого, а многочисленные предположения неубедительны.

В конце концов приходим к выводу, что и вопрос о прототипах выключается из творческой истории грибоедовской комедии.

Тогда для дальнейшего исследования остаются две крупных задачи: 1) история текста Г. о. у. и 2) творческая история в тесном смысле, понимаемая как художественная разработка стиля, образов, композиции, лиризма и идейности.

30. Подведем общие итоги.

Старая историко-культурная школа в русском литературоведении, в погоне за идеологизмом и дидактизмом, пренебрегала изучением художественной стороны в литературе. В противовес этому новая, формальная школа отвергла всё, кроме формы, и героем литературоведения провозгласила художественный прием, стиль. Но если литературоведы-общественники вовсе игнорировали изучение приемов художественного творчества, то литературоведы-формалисты пытались понять завершенную форму произведения, пренебрегая его внутренним развитием. Между тем историк все познает только исторически. Только изучение развития произведения дает полное понимание его завершенной формы. Отсюда возникает необходимость создать особую искусствоведческую, в частности — литературоведческую дисциплину: творческую историю.

Эта дисциплина, не отменяя формальной поэтики с ее дескриптивным методом, раскрывает телеологию художественных приемов и внутренний смысл произведения методом телеогенетическим и на материале разновременных текстов-редакций. Устанавливая подлинный, единственный, авторский смысл произведения, творческая история тем самым дает твердую опору и для социологического его осознания. А бесчисленные колебания и перебои разных мотивов и влияний, в каких совершается длительное созидание крупного произведения, нередко дают социологу ценные материалы для воссоздания непосредственных воздействий окружающей поэта социальной среды.

Основным материалом для творческой истории являются черновые и беловые рукописи и авторизованные печатные тексты. Но вспомогательными могут быть все разнообразные историко-литературные данные. В состав творческой истории входят изучения литературных влияний, связей с ранними произведениями того же поэта, бытовых прототипов и наблюдений, влияний общественных движений, а больше всего — внутренний рост стиля, образов, композиции, лиризма и идейности произведения.

Русская литературная наука не осознала еще проблемы творческой истории и не создала соответствующих монографий. Мы, однако, имеем подготовленными огромные материалы и многочисленные предварительные их обработки.

Литературная, общественная, бытовая истории Г. о. у. скудны точными и вескими фактами. Здесь больше догадок, предположений,

чем бесспорного. Получить какие-нибудь результаты здесь можно только по аналогии — от сходства к зависимости. Между тем как основным материальным фондом для творческой истории являются подлинные разновременные тексты пьесы, ее «редакции», и внутренний, имманентный анализ их может дать точные итоги, подсчеты и измерения. Поэтому во второй части исследования, где пойдет речь о творческой истории Г. о. у., мы будем изучать эволюцию комедии, не выходя из пределов подлинного текста. Исключения будут допущены только в редких случаях.

Но в той же части моего исследования я ввожу некоторые экскурсы, разработанные явно аналогическим методом. Это — сопоставления тех или иных моментов созидания Г. о. у. с другими шедеврами русской поэзии.

Выше было установлено, что изучение творческой истории данного произведения имеет значение не только для исторического понимания его самого или всего творчества данного поэта, но и для общей исторической поэтики и для психологии и социологии поэтического творчества. Наблюдения над приемами и ходом творческих работ могут быть и второстепенны для данного произведения, но ценны как близкая аналогия для другого произведения, где сходное явление может оказаться центральным. В конце концов при обилии специальных монографий об отдельных поэтических произведениях,— чего надо горячо пожелать,— все такие разрозненные наблюдения сами будут складываться в стройную систему и дадут основу для сравнительной истории поэтического творчества. Но и для изучаемого произведения аналогии с другими имеют свою цену. Поэтому не раз при развертывании творческой истории Г. о. у., установив тот или другой существенный момент имманентным анализом, я поясняю его аналогией из других поэтов. Не считая такие аналогии обязательными, я не проводил их систематически, иногда даже уклонялся от них, дорожа сосредоточенностью изложения. Но считал их значительными в том общем понимании задач изучения творческой истории, которое намечено в начале этого Введения.

Часть первая

ИСТОРИЯ ТЕКСТА



I

1. Самая ранняя дата, к которой в биографической традиции приурочивают первые работы Грибоедова по Г. о. у.,— это 1812 год. В ценных «Заметках об А. С. Грибоедове» будущий академик, а тогда еще студент, Л. Н. Майков,— в «Сборнике студентов Петербургского университета» на 1860 год, вып. II,— со слов близкого знакомого Грибоедова сообщил: «Литературные занятия будущего автора «Горя от ума» начались еще в университете. Нередко читал он своим товарищам стихи своего сочинения, большею частью сатиры и эпиграммы. Однажды, в начале 1812 года, он прочел Иону и г. N. отрывок из комедии, им задуманной: это были начатки «Горя от ума». Это известие, сообщенное г. N., по нашему мнению, так важно, что для полной достоверности требует нового подтверждения, но во всяком случае оно правдоподобнее рассказа г. Булгарина о сне, виденном Грибоедовым в Персии и подавшем ему повод к созданию знаменитой комедии. Могут возразить, что семнадцатилетний Грибоедов не мог близко знать московское общество, так живо им изображенное. Справедливо, но несомненно и то, что комедия была много раз переделываема и исправляема. И может быть, в своем первообразе мало походила на полнейшую свою форму». К записанным от современника показаниям Майков сделал еще такое примечание: «Г. N., сообщивший нам все эти сведения (за что приносим ему полную нашу благодарность), был коротким знакомым Грибоедова. Г. N. специально изучал римское право и латинскую филологию». Впоследствии было раскрыто, что г. N. — это В. В. Шнейдер, будущий профессор Петербургского университета. О нем еще один раз упоминается в биографических материалах по Грибоедову, и тоже в связи с студенческими годами (о ежедневных прогулках Шнейдера с Грибоедовым и Паниным в июле 1812 года по Ордынке и о посещении барона Штейна,— «Русский архив», 1875, IX, 43—44). Несомненно, Шнейдер мог хорошо знать литературные занятия Грибоедова, и у нас нет совершенно никаких оснований сомневаться в правдивости его. Но принять на веру его пока-

зание, конечно, невозможно, и даже молодой Майков, которому несомненно импонировали рассказы профессора о личном знакомстве с Грибоедовым, даже и он находил, «что для полной достоверности» известие «требует нового подтверждения». Подтверждения до сего дня так и не последовало ниоткуда (к большому сожалению, и сам Шнейдер не изложил своих воспоминаний в печати). Остается подвергнуть сообщение имманентному анализу. Майков считает известие о 1812 г. «правдоподобнее рассказа Булгарина о сне, виденном Грибоедовым в Персии» (1820). Оснований для такого предпочтения он не приводит, да их и не может быть; ниже мы увидим, что о сне в Персии рассказывал не только Булгарин, но и сам Грибоедов, и придадим рассказу важное значение. Но в сущности и не было нужды непременно выбирать между двумя версиями, так как они легко могут сочетаться, будучи относимы к разным моментам в истории Г. о. у. Смущало Л. Н. Майкова и то, что «семнадцатилетний Грибоедов не мог близко знать московское общество», и смущение имело достаточное основание; но Майков отводит это тем соображением, что «комедия была много раз переделываема и исправляема». В показании Шнейдера действительно говорится только об «отрывке из комедии», притом комедии «задуманной», но не написанной. Содержание «отрывка» не излагается — даже и намеком, и нельзя судить, в каком отношении находится отрывок к известному нам содержанию Г. о. у. После всего этого свидетельство Шнейдера теряет всякую убедительность. Он сам говорит, что Грибоедов в университете «нередко читал своим товарищам стихи своего сочинения, большею частью сатиры и эпиграммы». То же подтверждается лучшим другом Грибоедова, С. Н. Бегичевым. В его воспоминаниях о Грибоедове («Русский вестник», 1892, VIII) он говорит о Грибоедове: «на пятнадцатом году его жизни обозначилось уже, что решительное его призвание — поэзия. Он написал в стихах пародию трагедии «Дмитрия Донского» под названием «Дмитрий Дрянской». Это было писано в 1854 г. В том же роде Бегичев говорит в неизданном письме к А. А. Жандру от 1838 г. (Рукописное отделение Гос. публичной библиотеки, бумаги В. Ф. Одоевского): «...поэтический талант Грибоедова и расположение его к сатире открылись весьма рано: 13 лет сделал он пародию из трагедии «Д м и т р и й Д о н с к о й», в которой очень много счастливых стихов. Но обратим внимание, что в этих двух показаниях Бегичева уже есть противоречие: в одном говорится о 13-летнем возрасте начинающего поэта, в другом — о 15-летнем. А Бегичев отлично знал жизнь Грибоедова. Поэтому вполне возможно, что через пятьдесят лет после воспоминаемых событий (1812—1862) В. В. Шнейдер мог допустить большие неточности и счесть отрывком из Г. о. у. что-нибудь иное, похожее на комедию ситуацией или бытовыми подробностями. Ниже увидим, что не только текст, но и сами замыслы Г. о. у., сколько-нибудь приближенные к окончательному ее виду, возникли значительно позднее. Заглавие, не вполне устойчивое и позже, можно прямо

утверждать, еще не могло быть формулировано юношей-поэтом в те ранние годы. Тем легче современники могли относись к Г. о. у. родственные будущей комедии бытовые или сатирические отрывки.

2. Гораздо больше веса следует придать иному свидетельству. В воспоминаниях о Грибоедове С. Н. Бегичев пишет: «Никогда не говорил мне Грибоедов о виденном им в Персии сне, вследствие которого он написал «Горе от ума», но известно мне, что план этой комедии был у него сделан еще в Петербурге 1816 года, и даже написаны были несколько сцен, но не знаю, в Персии или Грузии, Грибоедов во многом изменил его и уничтожил некоторые действующие лица, а между прочим — жену Фамусова, сентиментальную модницу и аристократку московскую (тогда еще поддельная чувствительность была несколько в ходу у московских дам), и вместе с этим выкинуты и написанные уже сцены». Бегичев был ближайшим, самым доверенным другом Грибоедова с его молодости, любил его, как брата, ревниво относился к его славе, берег его письма и драгоценный Музейный автограф комедии. Опубликованные И. А. Шляпкиным в 1892 г. его воспоминания (к сожалению, в неполном виде,— автограф их не дошел до нас) дают очень много ценного для характеристики Грибоедова; для нас — это один из первоисточников. Научная экспертиза устанавливает, что Бегичев правдив, сдержан, объективен в своих воспоминаниях о Грибоедове. Он сообщил несколько точных дат, до него неизвестных и потом проверенных другими документами. Так, он указал, что воспитатель Грибоедова Б. И. Ион получил в Казанском университете степень доктора прав,— и теперь документы университетского архива раскрывают этот эпизод во всех подробностях. Он утверждает, что Грибоедов приехал в Москву в отпуск в марте 1823 г.— что тоже было именно так, равно как и указание, что Грибоедов в 1826 г. возвратился в Москву в конце июля и в начале августа был на один день в деревне Бегичева (что подтверждается письмами Грибоедова), и т. д. Одно это заставило бы нас внимательно отнестись к показанию Бегичева. Но к этому присоединяется еще одна черта. В противоположность Шнейдеру, Бегичев дает очень конкретные сведения о содержании «нескольких сцен» 1816 г.: «уничтожил некоторые действующие лица, а между прочим — жену Фамусова, сентиментальную модницу и аристократку московскую». Невозможно, без прямого намерения солгать, выдумать эту «модницу и аристократку» «с поддельной чувствительностью». Несомненно, что в 1816 г. Грибоедов имел какой-то «план комедии» и написал «несколько сцен». Но весь вопрос в том: насколько близки были эти план и сцены к будущему Г. о. у.? Если самого названия еще не было (в 1823 г. Грибоедов колебался и, написав: «Горе уму», переправил на «Горе от ума»), если был только план, который по признанию Бегичева Грибоедов «во многом изменил», так что пришлось выкинуть несколько действующих лиц и написанные уже сцены, то возникает то же сомнение, что и относительно Шнейдера: не относил ли Бегичев к Г. о. у. план и сцены другой комедии, хотя бы

и очень близкой к Г. о. у.? При всей своей добросовестности и преданности поэту, Бегичев не избежал неточностей — и ошибок — в своих воспоминаниях. Он ошибается в определении года поступления Грибоедова в Коллегию иностранных дел (1815 вместо 1817), в продолжительности работ над «Притворной неверностью». Что касается все того же вопроса — о виденном в Персии сне, Бегичев в своих воспоминаниях 1854 г. относится к этой версии скептически, ссылаясь на то, что Грибоедов ему никогда об этом не говорил. Бегичеву, может быть, и не говорил, но до нас дошло письмо Грибоедова к какому-то неизвестному из Персии от 1820 г., где во всех подробностях рассказывается этот сон. А в неизданном письме к Жандру от 1838 г., где говорится о неточностях биографии Грибоедова в «Энциклопедическом лексиконе» Плюшара, сам Бегичев неожиданно заявляет о Грибоедове: «Горе от ума» в Грузии написал только 2 действия (начал в Персии), а остальные действия в Ефремовской моей деревне, селе Дмитровском». Если Грибоедов начал писать в Персии, а в Грузии закончил первые два акта, то как же это согласовать с известием о 1816 г.? Всего правдивее было бы и здесь принять, что речь идет не о Г. о. у. в собственном смысле, а о каких-то этюдах, близких к комедии по сюжету и образам, по общему типу, но еще не представляющих первой редакции Г. о. у.

3. Еще одну новую дату имеем от кн. Д. О. Бебутова. В конце ноября (или начале декабря?) 1819 г., возвращаясь из Чечни от А. П. Ермолова, Грибоедов приехал в город Моздок и здесь познакомился с Бебутовым. «От Моздока до Тифлиса мы ехали вместе и коротко познакомились; он мне читал много своих стихов, в том числе, между прочим, и из «Горя от ума», которое тогда у него еще было в проекте» («Записки кн. Д. О. Бебутова», «Кавказский сборник», т. 23, стр. 51). Опять нет никаких оснований сомневаться в добросовестности свидетеля; он долго потом жил в дружбе с Грибоедовым и даже покумился с ним. И так естественно, если Грибоедов скучной дорогой читал спутнику свои стихи. Но было ли среди них действительно Г. о. у.? Бебутов во многих своих показаниях бывал не точен (например: будто для дуэли с Якубовичем Грибоедов ездил из Тифлиса в Нижнегородский полк), свои записки он составил в 1861 г.. т. е. сорок два года спустя после встречи с Грибоедовым в Моздоке, стало быть, тогда многое уже перезабыл или перепутал. Любопытно, однако, что и этот свидетель говорит не о полном тексте комедии; Г. о. у. было тогда, по его словам, «только в проекте». Значит, и показание Бебутова не достовернее, не точнее двух первых, и понимать его естественнее так же, как и те, т. е. в смысле набросков, этюдов, проектов, без приурочения к определенной пьесе.

В сознании всех трех свидетелей невольно и безотчетно могла совершиться циклизация разнокачественных и разновременных отрывков вокруг хорошо им потом известной комедии. К тем аргументам, которые мною высказаны раньше, теперь присоединю еще один. Когда в марте 1823 г. Грибоедов приехал в Москву, он прочел

Бегичеву привезенные с Востока первые два акта комедии. Бегичев сделал несколько замечаний на первый акт и на другой день утром застал Грибоедова сжигающим листы первого акта. Рассказ об этом ведется Бегичевым в таком духе, что пьеса была для него большой новостью. Это плохо вяжется с известием о 1816 г. Когда в 1824 г. приятель Грибоедова, драматург П. А. Катенин, получил рукопись Г. о. у. от автора, он поспешил написать (26 января 1825 г.) об этом литературном событии своему конфиденту Н. И. Бахтину: «Из новостей у нас самая любопытная: «Горе от ума», комедия Грибоедова, в четырех действиях и вольных стихах с рифмами. Часть ее напечатана в альманахе Булгарина: «Русская Талия». У меня она вся есть, Грибоедов мне ее прислал в рукописи, ибо ни играть, ни печатать не позволено. Ума в ней точно палата, но план, по-моему, недостаточен, и характер главный сбивчив и сбит (manqué *); слог часто прелестный, но сочинитель слишком доволен своими вольностями; так писать легче, но лучше ли чем хорошими александринскими стихами? вряд» (Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину, СПб., 1911, стр. 74). Излагая в следующем письме (17 февраля) содержание пьесы во всех подробностях и как бы отдавая сам себе отчет о ней, Катенин делал это только потому, что она для него была совершенной новинкой. Между тем он был близко знаком с Грибоедовым с 1817 г. Грибоедов постоянно делился с ним своими поэтическими замыслами, даже сотрудничал в пьесе «Студент». Совершенно невероятно, чтобы Катенин не знал нового и крупного произведения своего приятеля. Между тем он ни одним словом не упоминает, что Г. о. у. не было для него новостью в 1824 г., наоборот: и в этих письмах к Бахтину, и в письме к Грибоедову от января 1825 г. (которое не дошло до нас, но вызвало замечательный ответ Грибоедова) он говорит о пьесе как о событии сего дня. В таком случае следует сделать вывод, что и Шнейдер, и Бегичев, и Бебутов говорят не о первоначальной редакции Г. о. у., а о чем-то ином, хотя, может быть, и близком, напоминающем комедию [77]. Если бы до нас дошли автографы того «отрывка», который Грибоедов читал Шнейдеру и Иону в 1812 г., или тот «план» и «некоторые сцены», которые были набросаны Грибоедовым в 1816 г., то дело было бы ясно. Но они пропали. До нас не дошли многие рукописи Грибоедова. Можно a priori предполагать, что в молодые годы он пробовал свое перо в различных сюжетах, конечно, драматургических, ввиду своего специфического дарования. По ранним его пьесам это легко воссоздать. Нет ничего мудреного, если поэт в своих молодых опытах приближался и к темам и образам Г. о. у.; ниже мне придется остановиться на некоторых сходствах ранних пьес с его шедевром. Припоминая такие опыты в поздние годы, современники могли считать их по некоторому сходству первоначальными очерками Г. о. у .

---

* неудачен (*франц.*).— *Ред.*

4. Но мы должны быть осторожны. К этому побуждает не только неясность и некоторая противоречивость разобранных выше показаний, но и факты, которые я изложу ниже. Здесь слово следует предоставить уже не современнику, а самому поэту. До нас дошло черновое письмо Грибоедова из Тавриза от 17 ноября 1820 г. к лицу, имя коего, к сожалению, пока неизвестно. В письме Грибоедов рассказывает необычайный сон, который ему только что приснился. В чужом доме, на праздничном вечере, среди гостей Грибоедов встречается с другом, и тот увлекает поэта далеко от посторонних в уединенную комнату. «Тут вы долго ко мне приставали с вопросами, написал ли я что-нибудь для вас? Вынудили у меня признание, что я давно отшатнулся, отложился от всякого письма: охоты нет, ума нет,— вы досадовали. «Дайте мне обещание, что напишете». — Что же вам угодно? — «Сами знаете».— Когда же должно быть готово? — «Через год непременно». — Обязываюсь. — «Через год — клятву дайте»... И я дал ее с трепетом. В эту минуту малорослый человек, в близком от нас расстоянии, но которого я, давно слепой, не довидел, внятно произнес эти слова: лень губит всякий талант... А вы, обернясь к человеку: «Посмотрите, кто здесь?» Он поднял голову, ахнул, с визгом бросился мне на шею... дружески меня душит... Катенин... Я пробудился. Хотелось опять позабыться тем же приятным сном. Не мог. Встав, вышел освежиться. Чудное небо! Нигде звезды не светят так ярко, как в этой скучной Персии! Муэдзин с высоты минарета звонким голосом возвещал ранний час молитвы (— ч. по полуночи), ему вторили со всех мечетей, наконец ветер подул сильнее, ночная стужа развеяла мое беспамятство, затеплил свечку в моей храмине, сажусь писать, и живо помню мое обещание; в о с н е д а н о, н а я в у и с п о л н и т с я».

Сон замечательный, и поэт пережил его с глубоким волнением. Как же понять этот сон? Что обещал написать Грибоедов своему другу? О чем он «сам знал»? Поэт не оставил нам ключа к этому сну. Но он рассказывал своим приятелям об этом сне, и надо думать — с большими подробностями. Так, в «Воспоминаниях о незабвенном А. С. Грибоедове» Ф. В. Булгарина («Сын отечества», 1830, I, 12) мы читаем: «Будучи в Персии, в 1821 году, Грибоедов мечтал о Петербурге, о Москве, о своих друзьях, родных, знакомых, о театре, который он любил страстно, и об артистах. Он лег спать в киоске, в саду, и видел сон, представивший ему любезное отечество, со всем, что оставалось в нем милого для сердца. Ему снилось, что он в кругу друзей рассказывает о плане комедии, будто им написанной, и даже читает некоторые места из оной. Пробудившись, Грибоедов берет карандаш, бежит в сад, и в ту же ночь начертывает план «Горя от ума» и сочиняет несколько сцен первого акта». Рассказ Булгарина не вполне совпадает с письмом Грибоедова, есть прямая ошибка в годе (1821 вместо 1820). По Булгарину, Грибоедов во сне не только

рассказывает план комедии, но даже читает отрывки из нее. Это, может быть, преувеличения Булгарина. Но одно здесь несомненно: Грибоедов во сне обещал написать крупное произведение, т. е. будущее Г. о. у. Необходимо проанализировать поэтому рассказ самого Грибоедова о сне, не минуя ни одной подробности. Неизвестный друг «приставал с вопросами, написал ли что-нибудь» Грибоедов. И поэт вынужден был признаться, что «давно отшатнулся, отложился от всякого письма: охоты нет, ума нет». Так оно и было биографически: за два года, что Грибоедов прожил на Востоке (с конца 1818), он, действительно, ничего не написал и, конечно, не раз волновался этим. Но вместе с тем следует сделать вывод, что и раньше он не создал ничего крупного, если требовательный друг «досадовал» на его непроизводительность. Будь у Грибоедова в портфеле план Г. о. у. и сцены из него, какие он уже написал, по показанию Бегичева, в 1816 г. разговор пошел бы иначе. Однако, очевидно, что в Персии Грибоедов лелеял мысль о создании крупного произведения. Об этом можно заключить из обмена реплик во сне с другом: «Дайте мне обещание, что напишете».— Что же вам угодно?— «Сами знаете». Друг требовал подтвердить обещание клятвой. «И я дал ее с трепетом»,— рассказывает поэт. Грибоедов придал сну чрезвычайное значение: «Живо помню мое обещание: во сне дано, наяву исполнится». В ту же ночь «он затеплил свечку в своей храмине» и сел писать. Но этим не ограничился. Во сне друг требовал, чтобы обещанное произведение было готово «через год непременно», и поэт поклялся в этом. Но в Персии трудно было заниматься литературой: мешала дипломатическая служба и некультурная обстановка. На это Грибоедов часто жаловался в письмах; вот отрывок из письма к Катенину от февраля того же 1820 г.: «Веселость утрачена, не пишу стихов, может, и творилось бы, да читать некому, сотрудженники не русские». Надо бежать из Персии. И вот на обороте того же письма о сне Грибоедов торопливо набрасывает по-французски прошение об увольнении от службы, «или отозвании из печальной страны, где вместо того, чтобы чему-нибудь научиться, забываешь и то, что знаешь». Судя по тому, что прошение писалось по-французски и в изысканном стиле, следует думать, что Грибоедов адресовал его в Министерство иностранных дел, всего вероятнее — самому графу К. Ф. Нессельроде. В министерстве, однако, вовсе не были склонны предпочитать интересы науки и литературы интересам дипломатии, и увольнение Грибоедова не состоялось. Еще целый год поэт должен был оставаться в Персии. И только ровно через год, в ноябре 1821,— Грибоедов был командирован из Тавриза в Тифлис к Ермолову с донесением о положении дел в Персии (которая в то время начала войну с Турцией). Из Тифлиса Ермолов, любивший Грибоедова, послал графу Нессельроде ходатайство об определении Александра Сергеевича «секретарем по иностранной части» при Ермолове. Это ходатайство было удовлетворено. Отсюда начинается новый период в жизни Грибоедова и в судьбах его комедии.

5. Вырвавшись из Персии в Тифлис, в среду, гораздо более богатую в культурном отношении, получив большой досуг, найдя здесь, как увидим, и друга-поэта, Грибоедов мог легче осуществить клятвенное обещание, данное в Тавризе. Он сильно запаздывал его выполнением. Но несомненно, сон 17 ноября 1820 г. постоянно был в памяти у поэта. Грибоедов был суеверен, верил снам, да и в это видение было вложено столько его собственных мечтаний, что здесь действительность как-то неразрывно переплеталась со сном. Это — поворотный пункт, и собственно от него следует вести летосчисление Г. о. у.

С ноября 1821 г. по февраль 1823 включительно, т. е. в течение 16 месяцев, Грибоедов прожил в Тифлисе. Здесь вокруг Ермолова группировались выдающиеся люди: Вельяминов, Раевский, Муравьев. Грибоедов впоследствии вспоминал (в письме к Булгарину, 16. IV 1827): «При Алексее Петровиче у меня много досуга было, и если я не много наслужил, так вдоволь начитался». Между прочим, Грибоедов с увлечением занимался с Н. Н. Муравьевым восточными языками. Это все давало интеллектуальное удовлетворение, душевный уют, необходимый для творческих работ. Но еще приятнее было то, что в Тифлисе нашелся собеседник, способный оценить всю полноту художественных исканий Грибоедова. Это был славный В. К. Кюхельбекер. Грибоедов и Вильгельм Карлович познакомились еще в Петербурге, в 1817 г., когда одновременно поступили на службу в коллегию иностранных дел и встречались в литературных кругах столицы. Потом судьба развела их в разные стороны. Грибоедов уехал на Восток, а Кюхельбекер в 1820 г. отправился странствовать по Европе. В Париже он читал лекции о славянской литературе, навлек на себя неудовольствие русского правительства и вынужден был вернуться в Россию. Здесь по рекомендации петербургских друзей и по личному желанию Ермолова (несомненно, поддержанному Грибоедовым), Вильгельм Карлович получил место в Тифлисе, куда и прибыл в декабре 1821 г., следом за Грибоедовым. Предполагалось даже, что Кюхельбекер займет место секретаря русского посольства в Персии вместо Александра Сергеевича. Но вспыльчивый поэт поссорился с одним чиновником и должен был покинуть Кавказ. Он пробыл здесь недолго, всего полгода, до мая 1822 г., но за это время тесно сблизился с Грибоедовым. Впоследствии, в годы изгнания, Кюхельбекер часто вспоминал в своих дневниках Александра Сергеевича, и из этих воспоминаний видно, какое глубокое влияние имел на него Грибоедов и в нравственном, и в литературном отношениях. Грибоедов привлек внимание Кюхельбекера к художественным достоинствам Библии, он познакомил друга с мифологией и легендами Востока (и Кюхельбекер потом не раз брал восточные сюжеты для своих произведений), внушил ему пристрастие к славянизмам в литературном языке, словом, овладел его творческим сознанием. Зато и Кюхельбекер, прекрасный человек и широко образованный литератор, был дорог и полезен Грибоедову. Ему поэт мог свободно по-

верять свои замыслы, не рискуя встретить равнодушие и непонимание. В своем дневнике (7. II 1833) Кюхельбекер сохранил нам драгоценное воспоминание о тифлисских встречах с Грибоедовым в 1821—1822 гг. «Грибоедов писал Г. о. у. почти при мне, по крайней мере мне первому читал каждое отдельное явление непосредственно после того, как оно было написано» («Русская старина», 1875, IX, 84). Сообщение скупо, очень скупо на подробности. Кюхельбекер не указывает, было ли что-нибудь написано Грибоедовым до встречи с ним в Тифлисе. По письму о сне («сажусь писать»), по словам Бегичева («начал в Персии»), по распространенной версии Булгарина — можно утверждать, что все общее задание пьесы, ее план, а может быть, и несколько сцен были обдуманы и написаны Грибоедовым еще в Тавризе. Но Кюхельбекер не говорит, с какого пункта продолжались работы в Тифлисе. Не сообщает он, на чем они остановились в тот момент, когда Вильгельм Карлович в мае 1822 г. покинул Грузию. Между тем Грибоедов после него оставался в Тифлисе еще больше полгода и, конечно, продолжал писать. Кюхельбекер не указывает даже, что ему могли быть тогда известны не все четыре акта комедии, а только первые два, может быть, первый один. Во всяком случае важно, что достоверный свидетель показывает, как в Тифлисе, в конце 1821 и первой половине 1822 г., Грибоедов писал сцену за сценой и читал их поэту-другу. Эту манеру делиться с друзьями только что написанными сценами Грибоедов сохранил и позже, как увидим. В. К. Кюхельбекер был увлечен этим растущим на глазах творением и потом долго был под обаянием Г. о. у.

В «Старых записях издателя Русского архива», т. е. П. Бартенева, сохранился рассказ П. А. Плетнева от 8 мая 1852 г.: Кюхельбекеру «доставлено было место на Кавказе у Ермолова, где он сошелся с Грибоедовым и сходил с ума от его комедии ... Плетнев помнит, на вечерах у него Кюхельбекер все хотел читать «Г. о. у.», а Дельвиг не соглашался, говоря, что они собрались к Плетневу вовсе не для того, чтобы читаться, а чтобы разговаривать» («Русский архив», 1910, V, 46—47).

Кюхельбекер уехал в Россию. Проводив его, Грибоедов снова остался одиноким в своих литературных исканиях. Через несколько месяцев после разлуки он писал Вильгельму Карловичу: «Ей-богу, тебе здесь хорошо было для себя. А для меня... Теперь в поэтических моих занятиях доверяюсь одним стенам. Им кое-что читаю изредка свое или чужое, а людям — ничего, некому». Его настроение, которое становилось томительным и грустным еще в Персии, теперь делается все мрачнее. Служебные поездки по Кавказу, отсутствие театра, интимных друзей, литературного общения — все это тяготило поэта. «Налегла на меня необъяснимая мрачность»,— жаловался он в письме Кюхельбекеру. А сестре его, Ю. К. Глинке, он писал (по-французски) около того же времени: «Кто бы сказал полгода тому назад, что я кончу тем, что буду завидовать даже

его злополучной звезде. Ах! если чье-либо несчастье может облегчить другого несчастного, то передайте ему, что, если он знал меня здесь прежде беззаботным, веселым и даже шаловливым, то теперь я в тягость самому себе, одинок среди населения, к которому совершенно равнодушен; еще несколько дней, и я покидаю этот город, оставляя здесь скуку и отвращение, которые меня преследуют здесь и которые, быть может, я найду и в другом месте».

Благодаря неизменному сочувствию и содействию Ермолова, Грибоедов получил отпуск в Москву и Петербург на четыре месяца — «по дипломатическим делам». В конце марта 1823 г. он уже был в родной семье, в Москве.

В Москве начинается новый, второй, период в истории Г. о. у. На север Грибоедов не смог повезти полной пьесы, клятвенное обещание он был не в состоянии выполнить к сроку,— как мы видели, по условиям обстановки. Да и по ходу поэтического труда ему было необходимо ехать в Москву: он приближался к третьему акту — к «московскому балу».

На Востоке Грибоедов написал всего два акта комедии, да и тем предстояли в Москве и Петербурге большие переработки. Но «восточный» период в истории Г. о. у. имеет свою большую значительность. После беззаботной светской жизни в Петербурге в 1815—1818 гг., которая так характерно отразилась и на ранних пьесах Грибоедова, поэту пришлось пережить большое нравственное потрясение, связанное с участием в дуэли Шереметьева с гр. Завадовским. Об этом моменте прекрасно говорит Пушкин в воспоминании своем о Грибоедове: «Он почувствовал необходимость расчесться однажды навсегда с своею молодостью и круто повернуть свою жизнь. Он простился с Петербургом и с праздной рассеянностью уехал в Грузию». Современники единогласно признают, что на Востоке Грибоедов глубоко изменился. Вот слова Бегичева: «Трехлетнее (если не ошибаюсь) пребывание его в Персии и уединенная жизнь в Тавризе сделали Грибоедову большую пользу. Сильная его воля укрепилась, всегдашнее любознание его не имело уже преграды и рассеяния». То же подтверждает Булгарин. «Уединенная жизнь в Персии и Грузии совершенно преобразила характер Грибоедова». Ксенофонт Полевой связывает это нравственное перерождение и с литературным творчеством: «Вероятно, и в самом характере его произошла перемена, как можно было после заключать из собственных его слов, но верно, что как писатель он, точно, выехал из Персии преобразованный и обновленный» («О жизни и сочинениях А. С. Грибоедова», в изд. Г. о. у., 1839).

По аналогиям нетрудно представить, какое значение для бытописателя и сатирика грибоедовской Москвы имел этот отъезд на Восток. Так Гоголь обдумывал и воссоздавал в творческой фантазии «Мертвые души» «из прекрасного далека». Так Тургенев писал «Записки охотника» в уединенной даче около Парижа. В конце 1821 г. Грибоедов приехал в Тифлис, чтобы писать Г. о. у.; ровно

тридцать лет спустя, в конце 1851 — начале 1852 г., Л. Н. Толстой писал в том же чужом Тифлисе родное «Детство». Итак, самые русские произведения слагались в чуждой, далекой обстановке. А Чехов сделал и обратное признание. В письме к Ф. Д. Батюшкову от 15 декабря 1897 г. из Ниццы он пишет: «Вы выразили желание в одном из ваших писем, чтобы я прислал интернациональный рассказ, взявши сюжетом что-нибудь из местной жизни. Такой рассказ я могу написать только в России, по воспоминаниям. Я умею писать только по воспоминаниям и никогда не писал непосредственно с натуры. Мне нужно, чтобы память моя процедила сюжет и чтобы на ней, как на фильтре, осталось только то, что важно или типично».

Несомненно, что в «дипломатическом монастыре» в Тавризе и потом в Тифлисе Грибоедов не раз передумывал свою прошлую жизнь, перебирал в памяти прежние бытовые и психологические наблюдения, перед его духовным взором нередко проносились картины московской жизни и в экзотической восточной обстановке, по контрасту, воспринимались ярче, выпуклее. В уединении творческая мысль разгоралась, образы просились в стихи. «Служенье муз не терпит суеты»,— и в персидском уединении Грибоедов был освобожден от тех суетных злоб литературного дня и от того давления литературной кружковщины, которыми был окружен в столицах. В этом именно было существеннейшее художественно-психологическое значение для Грибоедова «добровольной ссылки» на Восток.

Однако многое на Востоке и забывалось. Больше того: за пять лет, которые истекали со времени отъезда в Грузию из Москвы, в ней многое изменилось — и во внешнем быте и в настроениях. Еще больше изменился сам поэт за эти годы, и он мог основательно предполагать, что его прежних наблюдений недостаточно, что его прежнее понимание вещей устарело, что необходим новый смотр Москве.

Но следует устранить два заявления, идущие против этой схемы. В своих «Воспоминаниях о незабвенном А. С. Грибоедове» Булгарин (в общем отлично осведомленный биограф), рассказав о сне и о том, что Грибоедов «в ту же ночь начертывает план Г. о. у. и сочиняет несколько сцен первого акта», продолжает: «Комедия сия заняла все его досуги, и он кончил ее в Тифлисе в 1822 году». Быть может, повторяя его, Ксенофонт Полевой (тоже недурно, в других отношениях, знавший Грибоедова) пишет: «В Тифлисе была написана им вся комедия Г. о. у.»; однако здесь же смягчает это заявление: «но написана, так сказать, вчерне, потому что по приезде в Москву он почти совершенно переделал ее и написал многие сцены вновь»[78]. (Эту формулу Полевого некритически принимает и Д. А. Смирнов, «Русская старина», 1909, II, 334). Следует сейчас же оговорить эту ошибку: в Тифлисе были закончены в ранней редакции только первые два акта. Вторые два писались в Москве и в деревне Бегичева, и об этом имеются достоверные и прямые свидетельства.

6. 5 марта[79] 1823 г. состоялся отпуск Грибоедова из Тифлиса в Москву. Точной даты, когда он приехал в родной город, мы не имеем. Бегичев пишет: «он приехал в отпуск в марте 1823 года». И непосредственно за этим сообщением продолжает: «Из комедии его Г. о. у. написаны были только два действия. Он прочел мне их, на первый акт я сделал ему некоторые замечания, он спорил, и даже показалось мне, что принял это нехорошо. На другой день приехал я к нему рано и застал его только что вставшим с постели: он неодетый сидел против растопленной печи и бросал в нее свой первый акт лист по листу. Я закричал: «Послушай, что ты делаешь?!!»— «Я обдумал,— отвечал он,— ты вчера говорил мне правду, но не беспокойся: всё уже готово в голове моей!» И через неделю первый акт уже был вновь написан. Это показание Бегичева чрезвычайно важно для нас. Здесь впервые говорится о подлинной рукописи Г. о. у. Здесь твердо заявлено, что до Москвы было написано всего два первых действия, здесь же правдиво передан спор о первом акте, и, наконец, рассказан замечательный случай с сожжением листов рукописи, так напоминающий Гоголя. Но опять свидетель таких важных для нас эпизодов скуп и лаконичен. Когда именно происходило чтение, какие замечания сделал Бегичев, к каким частям первого акта Г. о. у. они относились, что именно возражал Грибоедов,— остается неизвестным. Бегичев не был литератор, и, конечно, такие вопросы казались ему мелочными. Ниже нам придется разгадывать еще один вопрос о рукописи комедии, созданный тою же неясностью, неполнотой и смутностью изложения.

Однако как ни сердиться на Бегичева за лаконичность, а следует признать, что его рассказ о первом чтении Г. о. у. в Москве очень важен. Здесь необходимо взвесить каждую фразу. Из комедии написаны были только два акта. Вторые два писались в деревне Бегичева и в Москве, о чем имеется несколько показаний. Таким образом надо договорить до конца подразумеваемое в сообщении Бегичева: Грибоедов привез из Тифлиса рукопись первых двух действий и по ней читал Бегичеву.

Где эта рукопись и в каком виде изложен в ней ранний текст Г. о. у.? Странно, что никто из исследователей Грибоедова не останавливался на таком простом вопросе.

Самая ранняя рукопись Г. о. у., которая дошла до нас, есть та рукопись, которая писана почти вся рукою Грибоедова и хранится теперь в Историческом музее в Москве, почему и именуется М у з е й н ы м а в т о г р а ф о м. Нам постоянно придется ссылаться на нее и на ее печатное воспроизведение, с введением и комментариями В. Е. Якушкина и с палеографическим описанием А. И. Станкевича. Она состоит из четырех тетрадей — по числу действий, и две последние из них, несомненно, написаны по приезде в Москву с Кавказа. Молчаливым соглашением биографов и первые две тетради, т. е. содержащие первое и второе действие, признаются возникшими тоже в Москве. Так было естественно думать, раз стало известно сообще-

ние Бегичева о сожжении рукописи первого акта. Раз тифлисская рукопись первого акта сожжена, а в Музейном автографе первый акт имеется,— значит, он наново написан в Москве; а так как рукопись второго акта одного типа с первым, то, стало быть, и тетрадь второго акта тоже написана в Москве. Такова схема. Между тем здесь есть какая-то неясность, и ее следует устранить. Мы отвергли заявление Булгарина, будто Грибоедов кончил всю комедию в Тифлисе, в 1822 г. Если что и можно допустить, так только то, что первоначальный сценарий пьесы весь был закончен еще на Востоке, да еще обдумано было всё «содержание» пьесы. Стихотворный же текст ее тогда не был еще готов, ему предстояло наполовину, а в сущности и больше, дополниться в России. Но несомненно, Грибоедов долго работал над двумя первыми актами еще на Востоке, может быть, еще в Персии, потом в Тифлисе. Сначала это были, конечно, черновики, может быть, на отдельных листах, «брульоны», но потом — легко допустить: после аппробации В. К. Кюхельбекера — текст перебелялся. Всего естественнее предположить, что к отъезду из Тифлиса в Москву Грибоедов имел в руках чистовой автограф первого и второго актов Г. о. у. Не заботясь о будущих исследователях, он уничтожил или забросил черновики. От них до нас не дошло ничего.

Но какова судьба беловой рукописи этой ранней редакции?

Допустим, что рассказ Бегичева о сожжении листов автографа надо понять так, что сожжен был в е с ь первый акт, без остатка. Но тогда выходит, что осталась рукопись второго акта, не возбуждавшего неудовольствия ни автора, ни Бегичева. Где же она? Необходимо предположить, что тетрадь второго действия включена в общую рукопись Музейного автографа. Но детальное палеографическое изучение (на этих подробностях прежде не останавливались ни Якушкин, ни Станкевич, ни я — в академическом издании) устанавливает, что в Музейном автографе обе тетради — и первого и второго актов — н а п и с а н ы н а о д н о й и т о й ж е б у м а г е (тот же водяной знак, тот же год — 1818, те же буквы — Я М Ф), тот же цвет чернил, тот же тип Грибоедовского почерка, то же расположение строк на странице; обе тетради сшиты одинаково — белыми нитками. Наоборот, две последние тетради — третий и четвертый акты — писаны на золотообрезанной бумаге 1821 г., сшиты черными нитками, и тип написания несколько иной.

Что оба первые акта автографа одного происхождения, домосковского, это удостоверяется, помимо наблюдений над бумагой, способом сшиванья и т. д., еще одной орфографической приметой. Написание фамилии героя: Чадский проведено через весь текст первого и второго актов Музейного автографа. Наоборот, через весь текст третьего и четвертого актов, начиная с первых строк, идет иное написание: Чацкий. И замечательно, что на вставленных листах (31—32), писаных на бумаге, одинаковой с бумагой III и IV актов, читаем уже: Чацкий (только в самом начале 31-го листа по старой

привычке трижды написано Чадский, да и то в одном случае переправлено на Чацкий). В I акте, с явления 7-го (с реплики Чацкого: «Хоть на какой-нибудь Княгине»), и до конца акта всюду Чадский переправлено на Чацкий — в более позднее время, иными чернилами. Таким образом по своему типу второй акт и этой приметой тяготеет к первому.

Итак, если вся первая тетрадь тифлисского текста была сожжена в марте 1823 г., то вслед за ней уничтожена или куда-то исчезла и ее сверстница, вторая тетрадь, а взамен обеих написаны в один раз две другие тетради, уже в Москве, в 1823 г., но на бумаге 1818 г. Это, однако, не правдоподобно. Но если вторую тетрадь незачем было уничтожать или устранять, а первая на нее совершенно похожа, то, выходит, сохранилась и тетрадь первого акта. Тогда как понять слова Бегичева о сожжении?

Их следует понимать у́же, иначе, чем это воспринимается по первому впечатлению. Мы видели и еще увидим, Бегичев в своих показаниях бывает неточен, смутен, кое-что не договаривает. Несомненно, он был неточен и в разбираемом эпизоде. «На первый акт я сделал ему некоторые замечания». Какие? Касались ли они всего акта или только его отдельных моментов? «Он неодетый сидел против растопленной печи и бросал в нее свой первый акт лист по листу». Вся ли тетрадь первого акта была таким образом уничтожена? Или Бегичев успел приостановить сжигание в самом начале? После тщательного изучения Музейного автографа на эти вопросы следует ответить вот как. Всего вероятнее, Бегичев возражал не против целого акта, а против отдельных эпизодов. Бегичев видел, как Грибоедов бросал в печь лист по листу; но это не значит, что все листы были сожжены. Тетрадь осталась, уничтожены только некоторые листы. В Музейном автографе листы 6-й, 15-й, 16-й и 17-й вырезаны (оставлена, впрочем, полоса у корешка, чтобы остальные листы не вываливались), на них помещался первоначальный текст 2-го, 3-го и части 4-го явлений. Именно эти четыре вырезанных листа и мог бросать в огонь Грибоедов при появлении Бегичева, а Бегичеву, в его естественном волнении, показалось, что сжигается вся рукопись. Следует заметить, что на место вырезанных листов вставлены другие, с переработанным текстом, причем бумага другая — с знаком 1823 г. Кроме того, в первую тетрадь вставлен отдельный лист (14-й), где вписана часть диалога Чацкого и Софьи, взамен текста, бывшего в тетради и потом зачеркнутого.

Теперь весь эпизод объясняется иначе, чем у Бегичева, но вполне естественно: Бегичеву кое-что не понравилось в первом акте; Грибоедов, не уничтожая целой тетради, вырезал соответствующие листы и жег их при входе приятеля, а потом на место вырезанного (и, может быть, еще зачеркнутого, о чем только что сказано) вставлены новые листы с переработанным текстом.

Таким образом устанавливается хронология и иерархия рукописей и текстов. На Востоке (может быть, еще в Персии, потом в Тиф-

лисе) Грибоедов писал сцену за сценой начерно, вероятно, на отдельных листах; некоторые из этих сцен первого и второго действия он читал Кюхельбекеру. После переработок (может быть, не без вмешательства Вильгельма Карловича) текст переводился на беловики (возможно, что не один раз). В Москву из Тифлиса Грибоедов повез перебеленный автограф тифлисской редакции первых двух действий (= первые две тетради Музейного автографа). В марте 1823 г. в Москве, под влиянием Бегичева, поэт вырезал из Музейного автографа (который по типу текста является именно не черновиком, а беловиком) четыре листа и сжег их, заменив вставными — с новым текстом. Может быть, под влиянием того же Бегичева, в Москве или в деревне — решить трудно, вставлен в ту же первую тетрадь лист 14-й, заменивший неприглянувшийся прежний текст диалога Софьи и Чацкого. Во вторую тетрадь, т. е. во второй акт, в Москве же или в деревне, вставлены листы 31—32 с монологом «А судьи кто?», заменившим тифлисский первоначальный текст (зачеркнутый в тетради). И последним выводом из анализа будет тот, что оба первых акта в Музейной рукописи положены на бумагу не позже конца февраля 1823 г. на Востоке, до отъезда в Москву (исключая, разумеется, вставные листы).

7. Бегичев был первым, но не единственным, которому Грибоедов читал Г. о. у. по приезде в Москву. Чтение с Бегичевым происходило, всего вероятнее, в конце марта (только к этому времени мог добраться Грибоедов из Тифлиса в Москву, получив отпуск 5 марта). Вскоре, вероятно уже в апреле, Грибоедов познакомился и потом быстро сдружился со своим дальним родственником, кн. В. Ф. Одоевским; в 1824/25 г. Одоевский уже был горячим партизаном Грибоедова в журнальной полемике вокруг Г. о. у. Почти наверно можно сказать, что Грибоедов читал Одоевскому готовые акты комедии. 30 апреля другой московский литератор, кн. П. А. Вяземский, писал в Петербург А. И. Тургеневу: «Здесь Грибоедов персидский. Молодой человек с большой живостью, памятью и, кажется, дарованием. Я с ним провел еще только один вечер» [80].

Но сближение пошло очень быстро, и осенью Вяземский с Грибоедовым уже писали вскладчину водевиль «Кто брат, кто сестра». Надо думать, в конце апреля состоялась встреча Грибоедова с Вяземским, о которой последний рассказывает: «Скоро после приезда в Москву Грибоедов читал у меня и про одного меня комедию свою. После падения Молчалина с лошади, испуга и обморока Софьи Павловны (д. II, явл. 8-е) Чацкий говорил:

Желал бы с ним убиться для компаньи.

Тут заметил я, что влюбленному Чацкому, особенно после слов:

Смятенье, обморок...
Так можно только ощущать,
Когда лишаешься единственного друга —

неловко потребить пошлое выражение «для компаньи», а лучше передать его служанке Лизе. Так Грибоедов и сделал; точка разделила стих на два, и эта точка моя неотъемлемая собственность». Как и Бегичев, Вяземский не вполне точен и не оговаривается, что Грибоедов читал ему не всю комедию, а только первые два акта, т. е. привезенные из Тифлиса тетради — первую половину Музейного автографа. Что читался именно автограф, это подтверждают палеографические наблюдения. О них подробно и точно говорит В. Е. Якушкин в издании 1903 г. (стр. XIII—XIV). «В рукописи музея мы находим именно ту поправку, о которой говорит Вяземский: здесь весь стих: «желал бы с ним убиться для компаньи» говорил сначала Чацкий, затем после «убиться» поставлено многоточие и крест наискось для отделения последующего; в слове «для» строчное *д* переделано на прописное, в конце вместо точки поставлен знак вопроса и сверху надписано: «Лиза», на полях поставлено Л *; очевидно, «Лиза» надписано было позднее. Возможно с достаточной степенью вероятности (с несомненностью.— *Н. П.*) допустить, что рукопись музея и была та самая, по которой Грибоедов читал кн. Вяземскому свою комедию. Мы можем далее предположить, что и поправка эта была сделана тут же у Вяземского, во время самого чтения: поправка сделана наскоро, не так тщательно, как делаются поправки в других местах рукописи; можно было бы и здесь ожидать, что конец слов Чацкого был бы стерт, а слова, переданные Лизе, вставлены отдельно более мелким почерком между началом 448 стиха и стихом 449, для чего в рукописи есть и место, но здесь поправка сделана наскоро (особенно обозначение Л * на полях) и потому может быть отнесена ко времени самого чтения, о котором рассказывает кн. Вяземский».

Итак, Грибоедов читал свою рукопись Бегичеву, Одоевскому, Вяземскому. Едва ли, впрочем, стремился Грибоедов дать своему произведению широкую огласку: ведь это еще была недостроенная храмина. В пьесе не хватало третьего и четвертого актов. А для них нужны были новые, свежие наблюдения над московской жизнью, о чем уже упоминалось выше. Тот же Бегичев сделал нам любопытное сообщение об образе жизни Грибоедова по приезде в Москву из Грузии в апреле 1823 г.: «Я выехал из Москвы в конце мая, но перед отъездом моим, недели за три, я очень редко видел его. Он пустился в большой московский свет, бывал на всех балах, на всех праздниках, пикниках и собраниях, по дачам и пр., и пр. На замечание мое о перемене его образа жизни Грибоедов всегда отвечал: «Не бойся! Время мое не пропадет». Мать его, живши безвыездно всегда в Москве и имевши дочь невесту, вывозила ее в свет и имела огромное знакомство. Но он прежде никуда почти не ездил» («Русский вестник», 1892, VIII, 312). В том же духе говорит и Булгарин в своих воспоминаниях, наверно, со слов самого Грибоедова: «Приехав в Москву, Грибоедов стал посещать общества, и в то же время почувствовал недостатки своей комедии и начал ее переделывать.

Каждый выезд в свет представлял ему новые материалы к усовершению своего труда, и часто случалось, что он, возвращаясь поздно домой, писал целые сцены по ночам, так сказать, в один присест. Таким образом составилось сие бессмертное творение, отпечаток чувствований, впечатлений и характера незабвенного автора» («Сын отечества», 1830, I, 12—13). Если показание Бегичева приурочивается совершенно точно к апрелю-маю 1823 г., то показание Булгарина суммарнее и, можно думать, подразумевает и более поздние месяцы.

Других свидетельств об этих этюдах с натуры до нас не дошло. Сам Грибоедов ни в письмах, ни в дневниках, ни в Черновой — нигде не обмолвился ни словом о том, как новые наблюдения барской Москвы переливались в творческие образы. Какие из этих образов отложились в поэтической фантазии еще на Востоке, из элементов давних наблюдений, какие рождались вновь, весною 1823 г., определить невозможно. Только в двух-трех случаях, о которых речь ниже, можно догадываться о связи между прототипом и образом.

Закрыты для нас и те пути мысли, какими поэт приходил к построению сцен московского бала, разъезда гостей и финала. Впрочем, есть один рассказ современника, претендующий осветить происхождение самого замысла: столкнуть Чацкого с московским обществом на балу у Фамусова. В «Рассказах из прошлого» Новосильцевой («Русская старина», 1878, III, 546) читаем:

«Московские старожилы помнят, вероятно, англичанина Фому Яковлевича Эванс, который прожил лет сорок в России и оставил в ней много друзей. Наше общество любило и уважало его. Он находился, между прочим, в приятельских отношениях с Грибоедовым, и мы передаем с его слов следующий рассказ:

«Разнесся вдруг по Москве слух, что Грибоедов сошел с ума. Эванс, видевший его незадолго перед тем и не заметивший в нем никаких признаков помешательства, был сильно встревожен этими слухами и поспешил его навестить. При появлении гостя Грибоедов вскочил с своего места и встретил его вопросом: «Зачем вы приехали?» Эванс, напуганный этими словами, в которых видел подтверждение известия, дошедшего до него, отвечал, стараясь скрыть свое смущение: «Я ожидал более любезного приема».— «Нет, скажите правду,— настаивал Грибоедов,— зачем вы приехали? Вы хотели посмотреть: точно ли я сошел с ума? Не так ли? Ведь вы уже не первый».— «Объясните мне, ради бога,— спросил англичанин,— что подало повод к этой басне?» — «Стало быть, я угадал? Садитесь; я вам расскажу, с чего Москва провозгласила меня безумным».

«И он рассказал, тревожно ходя взад и вперед по комнате, что дня за два перед тем был на вечере, где его сильно возмутили дикие выходки тогдашнего общества, раболепное подражание всему иностранному и, наконец, подобострастное внимание, которым окру-

жали какого-то француза, пустого болтуна. Негодование Грибоедова постепенно возрастало, и, наконец, его нервная, желчная природа высказалась в порывистой речи, которой все были оскорблены. У кого-то сорвалось с языка, что «этот умник» сошел с ума, слово подхватили, и те же Загорецкие, Хлёстовы, гг. Н. и Д. разнесли его по всей Москве».

«Я им докажу, что я в своем уме,— продолжал Грибоедов, окончив свой рассказ,— я в них пущу комедией, внесу в нее целиком этот вечер: им не поздоровится! Весь план у меня уже в голове, и я чувствую, что она будет хороша».

«На другой же день он задумал писать «Горе от ума».

Ни у Бегичева, ни у других близких поэту современников, ни в его переписке и бумагах мы не находим и намека на эпизод, рассказанный Новосильцевой. Следовало выписать ее рассказ во всей полноте, текстуально, не искажая пересказами, чтобы угадать степень его достоверности по самому тону и манере изложения.

Нигде в материалах по Грибоедову не упоминается Фома Яковлевич Эванс. Он, однако, не вымышлен Новосильцевой и действительно долго жил в Москве. Эванс родился в Англии, в 1804 или 1805 г. приехал в Москву. С 1809 по 1826 г. был лектором английского языка и литературы в Московском университете. Превосходно играл на виолончели, в совершенстве владел французским и немецким и древними языками, выучился и по-русски, был членом, а некоторое время и секретарем, Общества естествоиспытателей в Москве. Умер 16 января 1849 г. 64 лет (см. о нем теплую статью Э. В. Гарве в «Биографическом словаре московских профессоров», т. II, 1855; ср. «Московский некрополь», III, 384). Наверно, Грибоедов слушал у Эванса курс английской литературы, и очень может быть, что учился и английскому языку — и не только в университете, а и на дому (что Грибоедов в совершенстве владел английским языком, это известно; но кто был его учителем — точных указаний не давалось). А по окончании университета мог сохранить добрые отношения с отличным человеком, знатоком литературы и языков и выдающимся музыкантом. Что касается самого эпизода, то рассказан он Новосильцевой в дурной манере — с беллетристическими прикрасами и не точно; совсем не указано, к какому году относится эпизод. Однако в характеристике Грибоедова: «нервная, желчная природа», «порывистая речь» — даны правдивые черты. Таким именно мы знаем Грибоедова из всех биографических документов, например, из воспоминаний А. А. Бестужева: «Он не мог и не хотел скрывать насмешки над позлащенною и самодовольною глупостью, ни презрения к низкой искательности, ни негодования при виде счастливого порока... Твердость, с которою он обличал порочные привычки, показалась бы иным катоновскою суровостью, даже дерзостью». Известна также нелюбовь Грибоедова к французам, его национальные пристрастия. Поэтому нет ничего невероятного, если на одном из московских вечеров он высказался так, как это описывает Ново-

сильцева со слов Эванса. Вполне возможно, что кто-нибудь из обиженных сказал при этом, что Грибоедов «сошел с ума» и кое-кто охотно с этим согласился; может быть, и на другой день с раздражением говорили о поведении Грибоедова. Но что «слово подхватили и разнесли его по всей Москве», «что «разнесся вдруг по Москве слух, что Грибоедов сошел с ума» и что сам Грибоедов узнал, будто Москва «провозгласила его безумным» — это, конечно, анекдотическое преувеличение. Если бы эпизод развернулся так круто, мы знали бы о нем и от других современников, например от Бегичева; но тот обходит его молчанием. Анекдотично и наивно, будто «на другой же день он (Грибоедов) задумал писать Г. о. у». Мы знаем, комедия созревала в творческом сознании давно и медленно и слагалась не только из общественных мотивов, но также из элементов изящной любовной драмы.

Однако за всеми оговорками и ограничениями все же не будет ошибкой признать в рассказе Эванса, переданном Новосильцевой, долю правды. Какой-то правдивый отголосок подлинной жизни здесь слышится. Очерченное в рассказе положение Грибоедова так естественно, что легко даже допустить его повторяемость. Новосильцева беззаботна в отношении хронологии и не помогает нам определить, к какому году эпизод относится. С некоторым основанием его можно было бы приурочить и к 1818 г., когда Грибоедов приезжал в Москву на десять дней после долгого отсутствия и на перепутьи на Восток. Но правдоподобнее отнести случай к 1823 г., когда Грибоедов явился в Москву зрелым человеком, зорким наблюдателем и строгим судьей. Посещение балов, вечеров, праздников и пикников весной 1823 г. давало поэту много возможностей к спорам и столкновениям [81].

Итак, примем как вероятное и правдоподобное, что в личной жизни поэта случилось (или: случалось) похожее на то оригинальное положение, в какое он ставит своего героя в третьем акте Г. о. у. Если внезапным вдохновением на дороге могла существенно измениться сценическая ситуация финала пьесы, то допустимо, что мысль о московской сплетне про Чацкого сверкнула в сознании Грибоедова после одного из столкновений на московском балу вскоре по приезде из Тифлиса. Отмечу, что описание распространяющейся сплетни в Музейном автографе дано гораздо богаче, красочнее, чем в окончательном тексте:

О праздный! жалкий! мелкий свет!
Не надо пищи, сказку, бред
Им лжец отпустит в угожденье,
Глупец поверит, передаст,
Старухи кто во что горазд
Тревогу бьют... и вот общественное мнение!
И вот Москва! — Я был в краях,
Где с гор верхов ком снега ветер скатит,
Вдруг глыба этот снег, в паденьи все охватит,

С собой влечет, дробит, стирает камни в прах,
Гул, рокот, гром, вся в ужасе окрестность.
И что оно в сравненьи с быстротой,
С которой чуть возник, уж приобрел известность
Московской фабрики слух вредный и пустой.

Вникая в работы Грибоедова весною 1823 г., следует еще раз вернуться к воспоминаниям Бегичева и Булгарина. Бегичев говорит только о наблюдениях поэта в московском обществе. Булгарин же указывает и на творческие переработки этих наблюдений. Грибоедов «почувствовал недостатки своей комедии и начал ее переделывать. Каждый выезд в свет представлял ему новые материалы к усовершению своего труда, и часто случалось, что он, возвращаясь поздно домой, писал целые сцены по ночам». Нет никаких оснований сомневаться в этом показании Булгарина. Он легко мог получить такие сведения от самого Грибоедова. В том, что поэт, сравнивая уже написанное и надуманное со своими новыми наблюдениями, «почувствовал недостатки своей комедии», и что он получаемые из наблюдений «новые материалы» спешил по ночам укладывать в «целые сцены»,— в этом нет ничего психологически невероятного. Показания Булгарина, наконец, не только не противоречат наблюдениям над рукописями, но и подтверждаются ими. Новые наблюдения весны 1823 г. годились прежде всего для той обширной картины московских нравов, которой предстояло развернуться в третьем, отчасти и в четвертом актах. Но и в первых двух немало бытовых черт и образов.

Отозвались ли новые наблюдения Грибоедова на первых двух тетрадях Музейного автографа?

Теперь мы знаем, что Грибоедов тотчас по приезде в Москву вырезал из первого акта несколько листов и сжег их, заменив другим текстом. Но эта доля исправлений нас здесь не интересует, так как к тому времени Грибоедов еще не успел вновь войти в московское общество. Иные переработки в Музейном автографе — чисто стилистического характера. Зато на вставленном (взамен зачеркнутого текста) 14-м листе мы уже встречаем свежие жанровые штрихи, очевидно наложенные в результате новых наблюдений — о воспитанницах и моськах, о полках учителей числом поболее, ценою подешевле, об учителях, иностранцах-истопниках. А во второй тетради, тоже привезенной из Тифлиса, с текстом второго акта, вставлены листы 31—32 с новой переработкой монолога «А судьи кто?», где опять наложены свежие бытовые краски. Однако сообщение Булгарина может относиться не только к переработкам прежнего (тифлисского) текста, но и к новым частям пьесы, где новые бытовые наблюдения были нужнее всего, т. е. главным образом к третьему акту — «московскому балу». Правда, Бегичев, как увидим ниже, настойчиво утверждает, что третий акт, как и четвертый, писался в его тульской деревне. Это, однако, нисколько не противоре-

чит словам Булгарина. Третий и четвертый акты, в стройной системе своих сцен, несомненно создавались позже, в деревне. Но ничто не мешало поэту еще в Москве спешить заносить на бумагу «в один присест» черновые этюды. Это было так естественно. Приняв версию Булгарина, мы получаем ценный вывод: еще в Москве, весной 1823 г., наряду с некоторыми исправлениями первых двух актов, Грибоедов начал черновые наброски к третьему (может быть, и четвертому) акту,— все так же, как делал, конечно, такие наброски и к первым двум на Востоке. Такие брульоны он потом повез к Бегичеву и сводил вместе, и отсюда начинаются его деревенские работы, о которых ниже.

О наблюдениях поэтом Москвы осенью и зимой речь еще впереди. Весной же Грибоедов должен был прервать их, так как увлечен был Бегичевым в деревню.

III

8. Сам Бегичев выехал из Москвы в конце мая. «Вслед за мной приехали ко мне в деревню брат мой с семейством и Грибоедов. Последние акты Г. о. у. написаны в моем саду, в беседке. Вставал он в это время почти с солнцем, являлся к нам к обеду и редко оставался с нами долго после обеда, но почти всегда скоро уходил и приходил к чаю, проводил с нами вечер и читал написанные им сцены. Мы всегда с нетерпением ожидали этого времени». В неизданном письме к А. А. Жандру от 1838 г. (Рукописное отделение Гос. публичной библиотеки) Бегичев говорит: «Горе от ума» в Грузии написал только 2 действия (начал в Персии), а остальные действия в Ефремовской моей деревне, селе Дмитровском, в саду, в ветхой беседке, которую я сохраняю. Он всякую новую сцену читал нам, я этого никому не уступлю». В Дмитровском Грибоедов получил тот досуг и покой, который давно жаждал для творчества. «Отсюдова меня не пускают,— писал он А. В. Всеволожскому 8 августа 1823 г.— и признаюсь, здесь мне очень покойно, очень хорошо». В Москву Грибоедов вернулся с Бегичевым в сентябре. Итак, июнь, июль и август 1823 г., три месяца, с утра и до вечера, Грибоедов был поглощен работой над третьим и четвертым действиями Г. о. у. Показания Бегичева и здесь не вполне определенны. Могло быть, что еще в Москве, а то и в Тифлисе, а возможно, даже и в Персии, у Грибоедова были уже сделаны какие-нибудь черновые наброски вторых двух актов. Только они (как и вообще никакие другие черновики Г. о. у.) не дошли до нас и не упоминаются современниками. Но если принять слова Бегичева буквально, то, значит, половина всех стихов Г. о. у. (по окончательному тексту Музейного автографа: в III действии 632 стиха, в IV—472, всего — 1 108 стихов, что на три месяца дает в среднем по 12 стихов в день) создана в далекой деревне Тульской губернии. «Поселясь в саду, в беседке, осве-

щаемой двумя большими окнами», обеспеченной всеми удобствами и услугами, какие могло предоставить богатое поместье, окруженный любовью и теплым сочувствием братьев Бегичевых, старых приятелей по Иркутскому гусарскому полку, причем один был испытанным, преданным другом, а другой, Дмитрий, сам был небезызвестным впоследствии литератором,— Грибоедов впервые в жизни попал в наиболее благоприятные условия для уединенного творчества.

В подробностях мы не знаем, как шло это творчество. Обидно, что Бегичев, так любивший Грибоедова, так гордившийся тем, что именно у него в деревне поэт создавал вторую половину комедии, так бережно хранивший потом до конца дней своих, т. е. в течение 34 лет, драгоценный Музейный автограф,— обидно, что он не сообщил подробностей о том, как работал Грибоедов в саду, в этой беседке, как происходили эти чтения за вечерним чаем вновь созданных сцен, бывал ли при этом обмен мнений, поддавался ли Грибоедов, и в чем именно, дружеской критике и т. д. Все это, и еще многое другое, чего теперь и не угадать, Бегичев знал и хорошо помнил и, однако, не рассказал в своих воспоминаниях. Можно утешаться тем, что воспоминания современников не всегда точны и порой могут оказать дурную услугу именно своей словоохотливостью.

Обиднее то, что до нас не дошли черновики третьего и четвертого действий в самой ранней, деревенской, их редакции. Они могли бы точнее Бегичева рассказать нам о ходе работ по созиданию последних двух актов. Но их нет, как нет тифлисских черновиков, как нет и позднейших «брульонов» петербургских. Музейный автограф и в этой своей половине, как и в первой, является беловиком, немым итогом огромной предварительной работы. Здесь третий акт изложен в таком зрелом виде, что в ближайшее время по его написании Грибоедов не находил больших недочетов, на перебеленный текст автографа наносились только орфографические поправки, да двум фразам даны варианты. В четвертом действии заметной новинкой явилась переработка монолога Репетилова, а в остальном тоже — только второстепенные исправления.

Из внешних обстоятельств, окружавших работу Грибоедова в деревне, известно одно, рассказанное не Бегичевым, а его родственницей, Е. Соковниной. Сначала предоставим ей слово, а потом разберемся в ее показаниях: «К. А. Полевой в своих «Записках» говорит, что Грибоедов изобразил своего друга Д. Н. Бегичева в Г. о. у. в лице Платона Михайловича. Но беззаботный характер последнего решительно ни в чем не сходен с энергично-деятельным характером Д. Н. Бегичева. Молва же об изображении Д. Н. Бегичева в роли Платона Михайловича распространилась вследствие одного незначащего случая. В 1823 году А. С. Грибоедов гостил летом в деревне друга своего, Степана Никитича Бегичева, и здесь исправлял и кончал свою бессмертную комедию, поселясь в саду, в беседке, освещаемой двумя большими окнами. Д. Н. Бегичев в это лето приехал к брату с своею женою. Раз Грибоедов пришел в дом к вечернему

чаю и нашел обоих братьев Бегичевых сидящими у открытого окна в жаркой беседе о давно прошедших временах. Так как вечер был очень теплый, то Дмитрий Никитич расстегнул жилет. Жена его, Александра Васильевна, боясь, чтобы муж не простудился, несколько раз подходила к нему, убеждая застегнуть жилет и ссылаясь на сквозной ветер. Д. Н., увлеченный разговором, не обращал внимания на ее просьбы, и наконец, с нетерпением воскликнул: «Эх матушка!» и, обратясь к брату, сказал: «А славное было время тогда!» А. С. Грибоедов, безмолвный свидетель этой сцены, расхохотался, побежал в сад, и вскоре затем, принеся свою рукопись, прочел им сцену между Платоном Михайловичем и Натальей Дмитриевной, только что им написанную, прибавив при этом: «Ну, не подумайте, что я вас изобразил в этой сцене, я только что окончил ее перед приходом к вам». Конечно, все смеялись, и так как этот маленький эпизод был передан Д. Н. Бегичевым братьям его жены, и между прочим, Денису Васильевичу, словоохотливому весельчаку, то не мудрено, что стоустая московская молва поспешила разнести весть, что А. С. Грибоедов изобразил своего друга Д. Н. Бегичева в роли Платона Михайловича. Жена Д. Н. Бегичева, Александра Васильевна, не имела ничего общего с светской и бесцветной московской барыней Натальей Дмитриевной, изображенной в Г. о. у. А. В. росла сиротою, под строгим надзором своей родной тетки Ек. Евд. Бибиковой, и была вынуждена с 18-летнего возраста взяться за управление имением не только тетки, вдовы с расстроенным состоянием, но и имениями своих трех братьев Давыдовых, которые все были на службе. Их уважение и благодарность сестре за ее заботы были беспредельны» («Исторический вестник», 1889, III, 665—666). Ксенофонт Полевой, которому возражает Соковнина, говорит в своих «Записках» (297) о Дмитрие Бегичеве: «Он принадлежал к тем из русских дворян, тип которых изобразил Грибоедов в своем Платоне Михайловиче. Я слышал даже, что в Платоне Михайловиче Грибоедов представил Д. Н. Бегичева, с которым, а еще больше с братом его Степаном Никитичем, он оставался в большой дружбе до самой смерти. Дмитрий Никитич, отличавшийся необычайным добродушием в обхождении, казалось, должен был навсегда остаться добрым московским семьянином, когда положение его вдруг переменилось»,— он получил место губернатора в Воронеже. Полевой о сходстве Дмитрия Н. Бегичева с Горичевым говорит сдержанно, как о слухе. Задетая родственница могла бы еще сослаться на встречный слух. А. Н. Веселовский пишет: «В лице добродушного и неповоротливого, честного малого Платона Михайловича Горичева Грибоедов не задумался изобразить своего старого приятеля и родственника, Илью Ивановича Огарева, и, по старым рассказам, сам же приехал к другу и признался, что вставил его в свою комедию» («Русский архив», 1874, VI, 1540). Называли и других москвичей прототипами Платона Михайловича (см. академическое издание, II, 346—348). Этот перебой слухов только подтверждает, что история прототипов подлежит

4*

изъятию из творческой истории Г. о. у. И рассказ Соковниной для нас имеет значение скорее как бытовая картинка тех чаепитий, о которых упоминалось выше и за которыми происходили первые чтения новых сцен комедии.

Однако в связи с вопросом о прототипах супругов Горичевых следует огласить еще одно показание. Личный знакомый Грибоедова, Н. В. Шимановский, в своих воспоминаниях пишет о нем: «Ермолов (Сергей) хорошо знал по Москве Степана Никитича Бегичева и спросил Грибоедова, как он мог с этим увальнем и тюфяком так подружиться. Грибоедов с живостью отвечал: «Это потому, что Бегичев первый стал меня уважать». А потом он вывел этого своего друга на сцену в Г. о. у. в лице Платона Михайловича» («Русский архив», 1875, VII, 344). Здесь соперником Дмитрию Бегичеву выдвигается его родной брат, Степан Никитич. Соковнина могла бы с той же убедительностью опровергать и эту версию, ссылаясь на глубокий характер Степана Никитича, на его деятельную преданность Грибоедову, вовсе не похожую на пассивную симпатию Горичева к Чацкому, и т. д. Но подобная аргументация бьет мимо, так как убедительна только для тех, кто понимает соотношение прототипов и типов так же узко и грубо, как и она сама, т. е. как буквальную копировку. Прелестная группа супругов Горичевых есть художественное создание таланта Грибоедова, родилась и живет вместе с Г. о. у. и нигде больше. Но создалась она на основе наблюдений над живыми людьми, спаянных художническим проникновением поэта. Допустимо, что Грибоедов делал такие наблюдения еще до отъезда на Восток или на Востоке. Но вот к моменту обработки третьего акта на глазах у писателя был отставной кавалерист, только недавно вышедший из Тираспольского конноегерского полка в отставку в чине полковника, недавно счастливо женившийся, сразу порвавший все служебные или общественные обязательства (а когда-то ведь был членом Союза благоденствия), заживший спокойной семейной жизнью богатого москвича и помещика, «не любивший светских удовольствий» (по словам Соковниной). Таким стоял Степан Никитич Бегичев перед другом-поэтом. Если не вполне, то в значительной степени, если не в качестве первого толчка к возникновению образа, то как завершительное наблюдение — молодые супруги Бегичевы вошли в творческую историю супругов Горичевых. При этом сказанное нисколько не устраняет соучастия в этой истории и другой супружеской пары Бегичевых, и эпизод с беседой братьев у открытого окна можно принять не как совпадение, как это представляет Соковнина, но и как прямой прототип для беседы Чацкого и Горичева. Что Бегичевы стали прототипами Горичевых, об этом говорили не только в Москве и в печати, но и на месте происшествия. В воспоминаниях кн. Д. Д. Оболенского, «Епифанская старина» («Русский архив», 1898, XI, 417), говорится: «К слову пришлось, и Грибоедов посещал Епифанский уезд, где в с. Екатерининском жил его приятель Степан Никитич Бегичев, у которого и сохранялась подлинная рукопись

Г. о. у. В Екатерининском[82] сочинил Грибоедов несколько сцен бессмертной комедии. Между прочим, сцену Платона Михайловича с женой».

Мы знаем (хотя бы по эпизоду с П. А. Вяземским), что Грибоедов читал другим ранний текст Г. о. у. по Музейному автографу. Но давал ли он свой манускрипт для списывания?

Среди огромного количества списков комедии, обращавшихся в обществе и попадавших в руки исследователям, долгое время не встречалось ни одного, восходящего к Музейному автографу, и можно было думать, что Грибоедов ревниво оберегал «несовершенный, нечистый» ранний текст от огласки и никому не предоставлял его, кроме друга Бегичева. В общем несомненно так и было; но два-три исключения приходится сделать.

9. По связи с Д. Н. Бегичевым в воспоминаниях Соковниной упоминается его двоюродный брат, Иван Петрович Бехтеев (1788—1853), «обладавший большим юмором и даром слова», бывший даже, в некоторой доле, вкладчиком в роман Д. Н. Бегичева «Семейство Холмских». Бехтеев жил в селе Пружинках, Задонского уезда, был близким приятелем Степана Никитича и часто бывал у него. В 1823 г. он встречался у Бегичева с Грибоедовым, и те гащивали в его именье и весело проводили время и «немного шалили». Об этом пишущему эти строки сообщал племянник Ив. П. Бехтеева, небезызвестный писатель по сельскохозяйственной экономике, С. С. Бехтеев (ум. 1911). Он же рассказывал, что в семье Бехтеевых хранилось предание, что Иван Петрович был близким наблюдателем работ Грибоедова над Г. о. у. в 1823 г., больше того: будто бы комедия писалась «втроем», т. е. Грибоедовым, Бегичевым и Бехтеевым. Это, конечно, не больше, как наивная обывательская легенда (вроде той, какую поддерживал и покойный И. А. Шляпкин: будто Грибоедов «купил» рукопись Г. о. у. у какого-то неудачника-поэта). Но близкая осведомленность Бехтеева о работах Грибоедова над комедией в именьи Бегичева вполне возможна. Она подтверждается тем обстоятельством, что в распоряжении Бехтеева оказался единственный пока известный список, восходящий к Музейному автографу. Он сообщен мне в 1910 г. С. С. Бехтеевым. Правда, список сделан не раньше 1824 г. (на бумаге водяные знаки: Е Л М и 1824) и воспроизводит окончательный текст Музейного автографа. Опять жаль, что и этот свидетель работ Грибоедова не оставил нам своих воспоминаний.

Если бы найденный список, который называем Бехтеевским, стал доступен не в 1910 г., а раньше 1903 г., в котором был напечатан Музейный автограф, Бехтеевский список сыграл бы большую роль в научном изучении текстов Г. о. у. За недоступностью автографа из списка извлекались бы важные данные для творческой истории комедии, как из единственного источника («Предисловие» Смирнова опубликовано только в 1909 г., т. е. незадолго до открытия Бехтеевского списка). Но и после обнародования Музейного автографа спи-

сок мог обещать какие-либо варианты, хронологические даты и пр. Необходимо поэтому произвести его экспертизу.

Когда сделан список? На бумаге рукописи имеются водяные знаки: Е Л М и 1824. Таким образом устанавливается, что список не мог быть скопирован летом или в осенний сезон 1823 г. Скорее всего написание Бехтеевского списка следует отнести к тому времени, когда Грибоедов уехал в Петербург, оставив Бегичеву на память Музейный автограф, т. е. к лету 1824 г. Едва ли список мог быть сделан позже этого времени. Быв свидетелем творческих работ Грибоедова летом 1823 г., И. П. Бехтеев, конечно, интересовался и дальнейшей судьбой текста и если не от автора, то от Бегичева должен был знать, что в Петербурге летом 1824 г. Грибоедов вновь переработал комедию и уже просил Бегичева никому не показывать устаревшего «манускрипта».

Кем списана Бехтеевская копия? Рукопись писана вся от начала и до конца одной и той же рукой, почерк довольно характерный, но не очень четкий, не писарской (снимок см. в академическом издании), множество орфографических ошибок, в том числе и во французских фразах, но по начертанию французских букв можно заключить, что писавший имел навык во французском письме. Свободное отношение к точности копирования, о чем ниже, показывает против писарской манеры. Мне неизвестен почерк И. П. Бехтеева, но я готов предположить, что это именно он сам списывал текст Г. о. у. у С. Н. Бегичева.

Какова исправность текста? Текст переписан небрежно, с крупными орфографическими ошибками, искажениями отдельных слов, пропусками целых фраз, ремарок, реплик; особенно небрежно ставились знаки препинания. Например: вместо «все ты лжешь», написано: «все ты можешь», вместо «смешенье» — «смешные», вместо «от груди» — «от грусти», вместо «пыталась я» — «пустилась я». Некоторые ошибки явно искажают стихотворный размер или разрушают рифму: «Когда же он» — вместо «как же он», «за его конечно» — вместо «за то конечно», «Нам, Алексей Степанович, с вами», «Брат женишься, тогда меня вспомянешь» (рифма: дань), «эх! брат» — вместо «эх! братец», «ах! прелестный» — вместо «ах! прелесть», и т. д. Слова Загорецкого в 9-й сцене III акта о билете в театр:

И этот наконец похитил уже силой
У одного, старик он милой,
Мне друг, известный домосед,
Пусть дома посидит в покое —

переданы переписчиком так:

И этот наконец похитил уже силой
Мне друг известный домосед
Пост дома просидит впокое.

Помимо пропуска многих авторских ремарок, в тексте отсутствовали целые фразы, например после слов Чацкого: «дознаться мне нельзя ли» нет слова: «хоть и некстати, нужды нет»; пропускались целые реплики, например, в 11-й сцене второго акта реплика Софьи: «А кем из них я дорожу» (шесть стихов) опущена.

Однако при всей небрежности переписки и произвольности правописания в Бехтеевском списке сохранены многие приметы, тесно связывающие его с Музейным автографом: «седьмсот верст», «прихмахеру», «какий», «другий», «отставный-холостый», «жоке»; даже в знаках препинания: «случалось ли, чтоб вы смеясь? или в печали? ошибкою? добро о ком-нибудь сказали», или нарастание числа восклицательных знаков в репликах Молчалина о Татьяне Юрьевне. Последовательное сличение текстов устанавливает, что Бехтеевский список совпадает с Музейным автографом, точнее говоря — с о к о н ч а т е л ь н о й редакцией его. В списке нет никаких вариантов и переделок, какими богат первоначальный текст автографа.

Однако насколько полно совпадает Бехтеевский список с автографом и нет ли в нем разночтений, возникших не по небрежности переписки?

Есть в списке варианты, которые могут озадачить и заставить подозревать, что список скопирован не с Музейного автографа, а с иного, переработанного и нам неизвестного текста. В первом акте, в ремарке к первой сцене, в Бехтеевском списке сказано про Лизу: «раскинувшись в креслах», тогда как в Музейном автографе стоит: «свесившись с кресел»; в ремарке к I 21 в Бехтеевском списке: «становится на стул», а в Музейном автографе — «лезит на стул»; в Бехтеевском списке Чацкий говорит — I 403: «А! К воспитанью перейдем», а в Музейном автографе: «Ах! К воспитанью»; там же Чацкий говорит — I 425: «Со всяким виртуозом залетным из-за Рейна», тогда как в Музейном автографе: «Со всяким вертуном». Во втором акте, ст. 54, по Бехтеевскому списку, Фамусов говорит: «Меня нужно бы спроситься», а в Музейном автографе — «не худо бы»; ремарка ко второй сцене в Бехтеевском списке формулирована так: «Те же и слуга входит», а в Музейном автографе — просто: «Слуга входит»; в Бехтеевском списке — II 197: «скиньте шпагу», а в Музейном автографе — «сденьте»; ремарка к словам Чацкого: «Да, был нам черный год» — в Бехтеевском списке: «сам собой», а в Музейном — «не обращаясь ни к кому»; ремарка ко II 407 в Бехтеевском списке: «хлопочет около Софьи»; а в Музейном — «около барышни»; в ремарке к II 430 в Бехтеевском списке: «торопливо», а в Музейном — «торопко»; в Бехтеевском списке ремарка к II 422: «Софья смотрит в окошко», а в Музейном — «Софья в окошко высовывается»; реплика: «Желал бы с ним убиться для компании» в Бехтеевском списке вся оставлена за Чацким, тогда как эта ранняя редакция в окончательном тексте Музейного автографа переделана, и слова «для компаньи» отданы Лизе; про Чацкого II 482 в Бехтеевском списке сказано только: «уходит», а в Музейном — «берет шляпу и уходит»;

зато к словам Софьи, обращенным к Скалозубу II 488: «Прощайте», сделана ремарка: «кланяется», которой нет в Музейном автографе. В третьем акте слова «главного слуги» в Бехтеевском списке переданы так: «Ей Ванька, Ванька» — в противоречие с Музейным: «Эй! Филька, Фомка»; ремарка о князе Тугоуховском III 310 в Бехтеевском списке: «ходит около Чацкого», а в Музейном — «вьется около Чацкого»; в ремарке о графине-внучке III 316 в Бехтеевском списке: «идет в боковую комнату», а в Музейном — «пропадает в боковую комнату; в ремарке к сцене 13-й в Бехтеевском списке: «и несколько других», а в Музейном — «и несколько посторонних». Разночтений четвертого акта не указываю, так как от него в рукописи сохранилось всего две с небольшим страницы (конец 14-й и 15-я сцены). Очень заметную особенность Бехтеевского списка составляет афиша, т. е. список действующих лиц. В Музейном автографе афиши нет, между тем интересно, как автор в раннее время характеризовал своих героев. Вот текст афиши из Бехтеевского списка:

Действующие лица:

Фамусов Сенатор служащий при архивах
Его дочь Софья Павловна
Его секретарь Алексей Степанович Молчалин
Лиза горничная Софьи
Чацкой Молодой человек воспитывавшийся в доме Фамусова и влюбленный в Софью путешествовал и только что воротился.
Сергей Сергеич Скалозуб служащей полковник
Репетилов Московский житель
Хлестова тетка Софьи Павловны

Князь Тугоуховский } гости
Жена его
6 дочерей княжен

Графиня Хрюмина бабушка } гости
Ее внучка

Платон Михайлович Сослуживец Чацкого } гости
Его жена Наталья Дмитриевна

Антон Антонович Загорецкий } гости
Гости без речей и некоторые с речьми
Слуги Фамусова

Текст этой афиши далеко расходится с афишей Жандровской рукописи и Булгаринского списка; и афиша, и вышеприведенные разночтения — все вместе ставит вопрос: не имеем ли мы в Бехтеевском списке отголоска какой-то оригинальной промежуточной редакции, не дошедшей до нас в автографе?

На вопрос следует ответить отрицательно. Во-первых, из 19 приведенных разночтений только шесть относятся к речам действую-

щих лиц, к репликам; остальные 13, т. е. больше двух третей,— к ремаркам, т. е. имеют значение второстепенное. Затем, некоторые «варианты» при рассмотрении должны быть признаны такими же результатами небрежности переписки, как и приведенные выше образчики, например: «торопливо» — вместо более редкого «торопко». «Виртуоз» — явная замена неразобранного слова «вертуном»,— замена, нарушающая правильный размер стиха; таким же нарушением стиха является разночтение: «Меня нужно было бы спроситься». Сохранение за Чацким всего стиха, часть коего в Музейном автографе отдана Лизе, легко объясняется палеографически: в Музейном автографе это исправление сделано нечетко, и переписчик не обратил на него внимание. Некоторая доля разночтений есть явное, ничем не оправдываемое, ухудшение: «Ей, Ванька, Ванька» — вместо «Эй! Филька, Фомка», «торопливо» — вместо «торопко», «идет в комнату» — вместо «пропадает», «ходит» — вместо «вьется», и т. д. Другие, нейтральные в художественном смысле, разночтения не подтверждаются ни первоначальным текстом Музейного автографа, ни вариантами Жандровской рукописи и вообще не представляют какой-либо текстуальной значительности. В этом отношении более важна афиша. В ней любопытны определения Фамусова: «Сенатор, служащий при архивах», и Чацкого: «молодой человек, воспитывавшийся в доме Фамусова и влюбленный в Софью, путешествовал и только что воротился». Однако «сенатор, служащий при архивах», есть определение несуществующей должности. Сам Грибоедов не мог бы дать такого фальшивого определения служебного положения Фамусова, и этим сразу оподозревается достоверность этой афиши. Ниже, в особом приложении [83], где излагается история подделок Г. о. у., приводятся примеры, как досужие переписчики сами пересоставляли афишу комедии и давали действующим лицам иногда фантастические характеристики. По аналогии с ними, и афишу Бехтеевского списка следует признать недостоверной. Если список сделан самим И. П. Бехтеевым, то естественно, что за неимением афиши в Музейном автографе он захотел сам составить ее — по своему крайнему разумению. На долю его же приятельской бесцеремонности возможно отнести и разночтения, выписанные выше. В этом и могло выразиться соучастие Бехтеева в Г. о. у., о котором сохранилось глухое семейное предание. «Исправлять» авторов, в том числе и Пушкина, считалось в старину (да и в наше время) позволительным не только провинциальным любителям, но и столичным режиссерам, редакторам, издателям.

Итак, экспертиза Бехтеевского списка удостоверяет, что редакция, им представляемая, есть окончательный текст Музейного автографа, разночтения же созданы небрежностью переписчика. Доступность драгоценного первоисточника, Музейного автографа, лишает Бехтеевский список того значения, какое он получил бы при иных условиях, и теперь он имеет только интерес единственной современной копии с Музейного автографа.

10. Других полных копий с Музейного автографа до нас не дошло,— верный признак, что ни Грибоедов, ни Бегичев не давали широкой огласки манускрипту. Но если из летних собеседников Грибоедова в 1823 г. С. Н. Бегичев получил автограф комедии, а Бехтеев — список, то что же досталось на долю третьего собеседника — Д. Н. Бегичева, давнего приятеля Грибоедова и литератора? Если не кто другой, так он вправе был получить тоже копию комедии, слагавшейся на его глазах. Такое предположение подкрепляется одним фактом. В забытом романе Д. Н. Бегичева «Ольга, быт русских дворян в начале нынешнего столетия» (1840, часть I, стр. 147) находим цитату из Г. о. у.:

В Москве гром сабель, шпор, султан
И камер-юнкерский кафтан
Узорчатый — красавицам прельщенье,
И прежде было тоже искушенье,
Когда из гвардии, иные от Двора
В Москву на время приезжали:
Кричали женщины — ура!
И в воздух чепчики бросали.

Эта цитата необычна: она дает не общеизвестный текст печатных изданий или рядовых списков. Справка устанавливает, что цитата взята из Музейного автографа, притом не из его окончательного текста, а из первоначальной редакции. Правда, в цитате есть два разночтения: 1) в автографе: «Теперь гром сабель», а у Д. Н. Бегичева — «В Москве гром сабель»; 2) в автографе: «Не толижь было искушенье», а у Бегичева — «И прежде было тоже искушенье». Автограф на такие разночтения не уполномачивал, и их следует признать просто неточностью цитирования, с некоторым приспособлением к контексту романа. Но остается знаменательный факт: в 1840 г. в малоизвестном романе дружеской рукой, как бы невзначай, был процитирован самый ранний из вариантов монолога Чацкого. Можно догадываться, что Дм. Бегичев имел свою собственную копию Музейного автографа, притом в первоначальной редакции, или, бывая у брата и пересматривая любовно сберегаемую рукопись, выписал на память оттуда наиболее оригинальные варианты.

Другим отголоском Музейного автографа является список Г. о. у., приобретенный мною только в 1920 г. На титульной странице он датирован 1827 г., а иным почерком и более черными чернилами сделана надпись: «Евгении Алексеевне Гасфельд»; текст Г. о. у. писан писарским почерком. Основной текст списка обычный, вульгата. Но иногда — между строками, на полях сбоку или внизу — третьим почерком и рыжими выцветшими чернилами внесены варианты, взятые из музейного текста. Так, в стихе I 376: «За ширмами в одной из комнат посекретней» слово «посекретней» отделено чертой, к ст. 378 сделана сноска звездочкой, а на полях вписано: «* в знак что зимою

лето помнят»,— чем эта группа стихов приведена к Музейному автографу. К стихам II 297 и 299 сделаны сноски и внизу приписано:

* Наши дамы речистее мужей
** За картами к таким способны бунтам —
Мужчины все от них дрожат —

что опять приводит к М II 293—296. Стих II 347: «Где? укажите нам, отечества отцы» двумя надписанными словами приведен к М II 340: «Но [в Музейном автографе — Нам] укажите: где отечества отцы». Над ст. II 375. «Вот наши строгие ценители и судьи» надписаны слова: «старики, взыскательные судье!» = М II 368.

Этими вставками исчерпывается весь запас вариантов. Чем объясняется их внесение?

Нигде в рукописи не объяснено, откуда инициатор вставок взял варианты. Можно было бы допустить, что они взяты из работы Д. А. Смирнова по своду вариантов Г. о. у., написанной в 1851 г. и распространенной в копиях (до нас дошло не менее четырех списков). Однако два последних варианта у Смирнова не приведены ни в предисловии, ни под текстом Г. о. у., стало быть, взяты не от него. Можно было бы предположить, что они почерпнуты из сообщения А. Н. Веселовского в «Русском архиве», 1874, VI, или из отдельного издания 1875 г. (или 1879) под редакцией того же Веселовского. Но в этих публикациях как раз нет ни одного из приведенных вариантов. Да и почерк и выцветшие чернила, очень схожие с основным текстом, свидетельствуют против столь позднего времени. Остается допустить, что интерполятор около времени написания рукописи (1827) располагал каким-то текстом Г. о. у., содержащим варианты музейной редакции. Была ли это копия с Музейного автографа или сам он — неизвестно. На рассматриваемом списке нет никаких указаний на его происхождение. Дарственная надпись на имя Е. А. Гасфельд ничего нам не говорит. Фамилии интерполятора нет, почерк не напоминает ни одного лица, близкого Грибоедову, орфография вариантов не безукоризненна (например, «взыскательные судье»). Странно также, что варианты взяты только из первого и второго действия, притом они мало выразительны, более крупные и яркие варианты почему-то не приводятся.

Таким образом при неясности своего происхождения они ничего не дают для текстуальной и творческой истории. После Бехтеевского списка их значение ничтожно; они не заключают в себе таких оригинальных особенностей, как варианты Родиславского (см. ниже). Но по иерархии текстов их следует отнести к гнезду Музейного автографа, стало быть, сблизить с бытовым кругом С. Н. Бегичева. Вместе с Бехтеевским списком и цитатой в романе Д. Бегичева интерполированные варианты Гасфельдовского списка образуют традицию Музейного автографа, столь скудную сравнительно с рукописной традицией позднейшего текста.

Есть, впрочем, еще один отголосок этой традиции. О нем необходимо рассказать здесь, хотя хронологически эпизод относится не к лету, а к осени или зиме 1823 г.

В забытой газете «Русский мир» 1872 г. (№ 82, 30 марта, Смесь) приютилась безвестная статья словоохотливого мемуариста-анекдотиста «Петербургского старожила», т. е. В. П. Бурнашева: «Забавный случай из жизни А. С. Грибоедова». Здесь рассказывается невероятный анекдот о том, как Грибоедов, желая познакомиться со старой княжной Варварой Петровной Волконской, но не будучи ей представлен, прибег к хитрости и, проходя мимо ее дома, притворно упал в обморок, был внесен в дом и тут представился княжне. Обстоятельства знакомства явно сочинены. Но княжна Варвара Петровна Волконская (сестра кн. Кириака-Михаила П. Волконского, владимирского губернского предводителя дворянства) действительно жила в Москве (она скончалась 9 ноября 1830 г.; см. «Московский некрополь», I, 226), а дальше Бурнашев, по поводу своего сомнительного анекдота, сообщает известие, заслуживающее доверия. По его словам, он видел у генерала Ивана Никитича Скобелева копию Г. о. у., «тщательно им списанную с настоящего автографа первой еще редакции начала двадцатых годов»; «списал копию эту он сам в 1823 году», причем «воспользовался собственноручною авторскою рукописью, очень верною, которую привез Александр Сергеевич княжне, а княжна давала ее списывать многим своим знакомым». В 1872 г. сведения о «настоящем автографе первой редакции», т. е. Музейном, еще не проникали в печать, и Бурнашев не мог их схватить на лету; точная дата 1823 г. усугубляет правдоподобность известия. Ему надо дать свое место в истории текста Г. о. у.

Итак, со слов И. Н. Скобелева, Бурнашев утверждает, что Грибоедов привез кн. В. П. Волконской «собственноручную авторскую рукопись» Г. о. у. Неясно здесь выражение «привез» и дальнейшие слова. «Привез» еще не значит «подарил». И если здесь разумеется Музейный автограф, то понимать Бурнашева надо так, что Грибоедов только временно предоставил княжне свою рукопись. И едва ли слова: «княжна давала ее списывать» следует понимать буквально; смысл их, очевидно, тот, что княжна, сняв копию с автографа Грибоедова, предоставляла «многим своим знакомым» списывать ее, а не автограф; совершенно невероятно, чтобы Грибоедов подарил княжне подлинную рукопись. Наверное неточно и выражение «многим знакомым»: если бы это было так, до нас дошла бы хоть одна из таких интересных копий комедии (или, по крайней мере, сведения о них); но мы до сих пор располагаем только одним единственным Бехтеевским списком. Однако, ограничив версию Бурнашева такими оговорками, в остатке все же получаем: генерал И. Н. Скобелев владел списком Г. о. у., аналогичным Бехтеевскому, а у кн. В. П. Волконской тоже, вероятно, была такая же копия. Кроме того Грибоедов не только читал Г. о. у. по Музейному автографу в Москве, но и предоставлял (или однажды предоставил) рукопись для

копирования. Время же, к какому надо приурочить весь эпизод, есть осенний сезон 1823 г., когда в руках Грибоедова уже была полная рукопись Музейного автографа, т. е. все четыре акта. От скобелевского списка до нас не дошло даже и такого мелкого текстового фрагмента, какой сохранился в романе Д. Н. Бегичева или в Гасфельдовском списке.

Вышеизложенным исчерпываются все сведения, которыми мы располагаем о ходе работ Грибоедова летом 1823 г.

«В сентябре,— пишет Бегичев,— Грибоедов возвратился со мной в Москву и жил у меня в доме до июня 1824 года, располагая опять провести лето в деревне». С переездом в Москву начинается новый период в творческой истории Г. о. у.

11. Что привез Грибоедов из деревни в столицу? «Последние акты Г. о. у. написаны в моем саду», категорически утверждает Бегичев. Нет никаких оснований ему не верить. Если вполне допустимо, что в деревню Грибоедов привез какие-нибудь предварительные наброски третьего и четвертого актов, то примем как бесспорное, что здесь, в Дмитровском — Полевые Лакотцы тож, Грибоедов совершенно закончил первую редакцию этих актов. Но в каком виде привез он их текст в Москву? Здесь приходится обсудить еще одно важное, но смутное заявление Бегичева. Рассказав в своих воспоминаниях, как Грибоедов читал за вечерним чаем вновь написанные сцены и как две семьи Бегичевых «всегда с нетерпением ожидали этого времени», Бегичев непосредственно за этим продолжает: «Он хотел оставить мне на память свою пьесу, писаную его рукой, но имел терпение написать только два акта, а остальные заставил писаря; тетрадь эта у меня сохраняется». У Бегичева, как мы твердо знаем, сохранялся подаренный Грибоедовым «манускрипт» Г. о. у.— Музейный автограф. Но он весь (т. е. все четыре акта) писан рукой Грибоедова,— за исключением немногих листов в разных местах рукописи. Эта рукопись давно уже доступна изучению в Московском историческом музее. Наоборот, о «тетради», писаной наполовину рукой Грибоедова (очевидно, первые два акта), наполовину рукой писаря («остальные» два — третий и четвертый), мы не знаем ничего, кроме этого глухого заявления Бегичева. Правда, издатель его воспоминаний, И. А. Шляпкин, к словам Бегичева: «Тетрадь эта у меня сохраняется» сделал примечание: «Затем была отдана Д. А. Смирнову и сгорела. С нее у меня есть копия, полученная мною от А. Н. Аксакова, которой мы и пользовались при нашем издании». Но здесь ошибка: от А. Н. Аксакова проф. Шляпкин получил (и впоследствии мне показывал) не копию с «тетради», а обычный текст Г. о. у. с вариантами по Музейному автографу и с известным предисловием Д. А. Смирнова, где точно рассказано, что Смирнов пользовался у Бегичева именно Музейным автографом, а не каким-либо другим манускриптом. Музейного автографа Бегичев Смирнову не отдавал, и он, к счастью, не сгорел. Тогда о какой же «тетради» говорит Бегичев? Чтобы выйти из «необъяс-

нимого противоречия», Н. В. Шаломытов предложил догадку: «Не хотел ли Бегичев (1858) исполнить завет Грибоедова и сжечь казавшиеся ему наиболее слабыми 2 акта комедии, оставив лишь их копию с теми исправлениями, которые сделаны Д. А. Смирновым». Но эта догадка родит только новые «противоречия». «Завет Грибоедова», о котором говорит Шаломытов, это, очевидно, фраза из письма Грибоедова к Бегичеву из Петербурга от июня 1824 г.: «Кстати, прошу тебя моего манускрипта никому не читать и предать его огню, коли решишься: он так несовершенен, так нечист, представь себе, что я слишком восемьдесят стихов, или лучше сказать рифм, переменил» и т. д. Мы видим, Грибоедов вовсе не завещал Бегичеву «сжечь казавшиеся ему наиболее слабыми 2 акта комедии», Грибоедов ясно говорит о сожжении всего «манускрипта», притом со столь существенной оговоркой: «коли решишься», что Бегичеву оставалось только бережно хранить «манускрипт», что он и сделал. Сжечь «наиболее слабые» 2 акта и «оставить копию» их было бы совершенной бессмыслицей, и догадка о таком странном действии ничего не объясняет в вопросе о «тетради». Если бы у Бегичева наряду с «манускриптом», т. е. с Музейным автографом, хранилась еще особая «тетрадь», то это было бы нам непременно известно через Д. А. Смирнова. Смирнов знал, что хранилось у Бегичева; Музейный автограф он тщательно изучал и потом недурно охарактеризовал в упомянутом выше «Предисловии». Если бы у Степана Никитича береглась еще «тетрадь» Г. о. у., наполовину переписанная самим автором, Смирнов непременно рассказал бы об этом в «Предисловии» или в других своих работах. Но он нигде ни словом не обмолвился об этом. Значит, вернее всего, «тетради» и не было. А разумел Бегичев, когда говорил о ней, именно Музейный автограф. К тому времени, когда он писал свои воспоминания (1854), прошло уже ровно тридцать лет, как он стал собственником подлинной грибоедовской рукописи; в позднейшее время едва ли он часто ее пересматривал, и мог легко произойти lapsus memoriae *. Старческая память могла смутно подсказать, что в хранимом манускрипте действительно не всё написано рукою Грибоедова. Так, например, третий акт дописан не автором, а переписчиком, в том числе и знаменитый монолог о французике из Бордо. В первом акте, взамен вырезанных нескольких листов (о которых шла речь выше), вставлены новые листы, переписанные тем же самым переписчиком; в том же первом действии вставлен 14-й лист, переписанный другим переписчиком. Справки точной в момент написания воспоминаний Бегичев не навел (Музейный автограф был тщательно сберегаем в особой обложке, вложенный в крепкий кожаный портфель с замком; портфель хранился, быть может, где-нибудь в кладовой — от пожара и т. д.), и отсюда эта странная путаница между «тетрадью» и «манускриптом».

* ошибка памяти (*лат.*).— *Ред.*

Итак, необходимо считать, что Бегичев получил от Грибоедова только «манускрипт» — Музейный автограф.

Но когда он получил эту рукопись? Это возвращает нас к вопросу: что повез Грибоедов в Москву в сентябре 1823 г.?

Отдельные листы, на которых писались отдельные сцены третьего и четвертого актов, со всеми вставками, сокращениями, дополнениями, исправлениями, какие обычны в черновиках? К слову сказать, эти черновики до нас не дошли, как не дошли и тифлисские черновики. Но из Тифлиса Грибоедов привез в Москву, как мы установили, перебеленный текст первого и второго актов, две тетради, вошедшие потом в состав Музейного автографа. Не перебелил ли Грибоедов собственноручно и вторые два акта перед отъездом из деревни в Москву? Это предположение всего естественнее (точных показаний мы ниоткуда не имеем). Если мы его примем, то этим самым определим важный хронологический момент в рукописной традиции Г. о. у.: к сентябрю 1823 г. была изготовлена самим Грибоедовым вторая часть Музейного автографа. Две вторые тетради автографа имеют, как и первые две, вид белого текста, сведенного с брульонов. С двумя первыми, тифлисскими, тетрадями эти вторые два, деревенские, сомкнулись в полный ранний «манускрипт» Г. о. у.

Это, однако, не значило ни для Грибоедова, ни для его иссследователей, что все работы по манускрипту окончены. Наоборот, отчетливо замкнулась только первая доля таких работ: выработка первоначального текста Музейного автографа. На рукопись потом были нанесены десятки исправлений, дополнений и т. д.,— все то, что привело текст к окончательной редакции автографа. Поэтому тут же следует установить, что Грибоедов увез с собой рукопись из деревни в Москву, и она попала в руки Бегичеву гораздо позже сентября 1823 г., т. е. только в 1824 г.

IV

12. Отъезд в начале июня 1823 г. в деревню, к молодым Бегичевым, прервал те изучения барской Москвы, которые Грибоедов производил так горячо в мае. Эта работа, столь необходимая для обогащения всей пьесы бытовыми, психологическими, общественными красками, чертами, движенями, была недокончена. Правда, и московский бал и разъезд после бала уже были начертаны поэтом в первоначальной редакции. Но ведь возможны были новые переработки, если бы оказались новые наблюдения или новые углы зрения. Поэтому, по возвращении из деревни, Грибоедов возобновил свои этюды с натуры. В воспоминаниях Е. П. Соковниной читаем: «В эту зиму Грибоедов продолжал отделывать свою комедию Г. о. у., и, чтобы вернее схватить все оттенки московского общества, ездил на обеды и балы, до которых никогда не был

охотник, а затем уединялся по целым дням в своем кабинете. Тогда по вечерам раздавались его чудные импровизации на рояли и я, имея свободный доступ в его кабинет, заслушивалась их до поздней ночи. У меня сохранился сочиненный и написанный самим Грибоедовым вальс, который он передал мне в руки» («Исторический вестник», 1889, III, 672). Сюда же следует отнести и цитированные выше слова Булгарина. К этому же осеннему сезону 1823/24 г., а не к весне, следует, по одной примете, отнести и слова московского литератора Ксенофонта Полевого: «Несколько месяцев 1823 года провел Грибоедов в Москве, читал в дружеских обществах свою комедию и в то же время совершенствовал ее, вглядываясь в живые портреты». Хронологической приметой здесь является упоминание о чтениях Г. о. у. в обществе. Выше я указывал, что до отъезда в деревню Грибоедов едва ли охотно оглашал свою недоконченную пьесу; ближайшие приятели или несколько литераторов в счет нейдут. Но когда из деревни был привезен Музейный автограф в полном виде, положение изменилось. Не стало мотивов таиться, да и трудно стало утаивать новую комедию в обществе, где все знали «Грибоедова-персидского». Д. А. Смирнов сохранил в своей записи рассказ Марии Сергеевны, сестры Грибоедова: «Грибоедов был чрезвычайно рассеян и беспечен, работал там, где бог приведет, и почти никогда не трудился прибирать свою работу, решительно не дорожа ею. Очень часто приходил он писать в комнату сестры и потом разбрасывал листы своей рукописи по разным углам дома, где ни попало. Комедия оставалась в то время (1823) еще тайною не только для публики, но и для большинства знакомых. Из числа их один, именно — как положительно говорила мне Мария Сергеевна — граф Виельгорский, перебирая раз ноты на рояле Марии Сергеевны, нашел лист, потом другой, третий, написанные стихами и рукою Грибоедова. На вопрос хозяйке, что это такое, она отвечала, желая замять дело: «Ce sont les folies d'Alexandre». Но было уже поздно: эти folies были частью «Горя от ума». Виельгорский почти насильно увез с собой найденные листы, и весть о новой комедии, а потом и самая комедия разлилась по публике» («Русская старина», 1909, II, 334—335). В этом рассказе, правдивость коего ничем не оподозрена, любопытно и то, как расходились слухи о комедии по Москве в сезон 1823/24 г., а также и то, что Грибоедов, который, по свидетельству Бегичева, жил в Москве у него в доме, бывал и у своих, т. е. у матери с сестрой, в родном доме, на углу Новинского бульвара и Девятинского переулка, и трудился над переработкой музейной редакции Г. о. у. в комнате любимой сестры. Листы, которые он забыл на рояле, могли быть и новыми черновиками, но могли быть и частями из «манускрипта». Палеографическое изучение его обнаруживает, что некоторые листы в нем не подшиты, а просто вложены. Как бы подхватывая рассказ Марии Сергеевны, продолжает Бегичев: «слух об его комедии распространился по Москве, он волею и неволею читал ее во всех домах. Сначала это льстило самолюбию мо-

лодого автора, а потом ужасно ему наскучило и отняло у него много времени».

Как только начались эти чтения (они напоминают такие же чтения Островским в Москве, четверть века спустя, в 1849 г., чуть не каждый день, комедии «Свои люди — сочтемся»), тотчас по Москве пошли разговоры и догадки, кого Грибоедов «вывел» в том или другом из своих героев. Любопытным отголоском этих разговоров явилось письмо Пушкина к Вяземскому из Одессы, начала ноября 1823 г.: «Что такое Грибоедов? Мне сказывали, что он написал комедию на Чадаева: в теперешних обстоятельствах это чрезвычайно благородно с его стороны». Слух об осмеянии Чаадаева оказался вздорным, в чем Пушкин, конечно, убедился, как только прослушал Г. о. у. в чтении Пущина в Михайловском в январе 1825 г. Но этот слух был не единственным. В комедии оказалось столько ярко характеристического, типического, что догадки о прототипах целым роем поднялись над пьесой. Не раздумывая над творческой переработкой наблюдений в художественном произведении, москвичи любопытствовали знать одно: «на какие именно лица написаны роли комедии». Маленьким усилием фантазии можно легко воссоздать, сколько было об этом споров на московских «обедах, ужинах и танцах», в Английском клубе и т. д. Были и злорадствующие, были и обиженные. Розыски натурщиков Г. о. у., по-видимому, встревожили Марью Сергеевну Грибоедову. По крайней мере впоследствии Д. А. Смирнов записал ее слова: «Я предупреждала Александра, что он с комедией наживает кучу врагов себе, а еще более мне, потому что станут говорить, что злая Грибоедова указывала брату на оригиналы. «Да какие же оригиналы?» — спросил он.— Помилуй, да ведь твои Тугоуховские разве не Ш-х-ские? — «Я твоих Ш-х-ских и не знаю», отвечал он» («Русский архив», 1874, VI, 1555).

По мотивам, высказанным в Введении, я не излагаю здесь всех литературных материалов о бытовых прототипах Г. о. у. (выведя изучение их в особую работу). Трудно внести в их учет хронологическую и всякую иную точность. Но в связи с выдвинутым Соковниной спором о Горичевых мне уже пришлось высказаться, что летние наблюдения над четой Бегичевых, как раз когда зарисовывалась группа супругов Горичевых, не могли не отразиться на творчестве Грибоедова. Многие другие персонажи могли намечаться в творческом сознании Грибоедова еще очень рано, может быть, в Персии или Тифлисе, зачерпнутые памятью еще из юношеских московских впечатлений. Но многое впервые попало в круг наблюдений и размышлений только в 1823 г., весной или осенью, и потом в зимнем сезоне 1823/24 г. Кабы Грибоедов оставил нам свои дневники, свои воспоминания, кабы он щедрее писал из Москвы в Петербург или на Кавказ (или кабы письма его лучше сохранялись), мы могли бы глубже войти в эту переработку вновь схваченных наблюдений в комедийные образы. Но этого ничего нет. Только ретроспективно, т. е. методом, которого я избегаю

в творческой истории Г. о. у., можно установить эти параллельные ряды типов и прототипов.

В Г. о. у. есть образ, очерченный в монологе Репетилова:

Ночной разбойник, дуэлист,
В Камчатку сослан был, вернулся алеутом,
И крепко на руку нечист,—
Да умный человек не может быть не плутом,— и т. д.

Насколько спорны прототипы многих других персонажей Грибоедова, настолько бесспорна здесь прототипность Толстого-Американца. Характеристика слишком пряма, точна, сложена из таких черт, которые сочетались только в Толстом-Американце. Никто никогда в этом и не сомневался. И сам Толстой подтвердил свое тождество с грибоедовским образом. На списке Г. о. у., принадлежавшем декабристу кн. Ф. П. Шаховскому и в 1910 г. предоставленном мне для изучения Д. И. Шаховским, против слов: «в Камчатку сослан был, вернулся алеутом и крепко на руку нечист» Толстой-Американец сделал собственноручные замечания и исправления. Он предлагал переиначить: «в Камчатку чёрт носил» — «ибо сослан никогда не был»; «в картишках на руку не чист» — «для верности портрета сия поправка необходима, чтобы не подумали, что ворует табакерки со стола; по крайней мере, я думал отгадать намерение автора» (см. академическое издание, II, 351—352). Из всех бесконечных сближений персонажей Г. о. у. с живыми людьми это, как видим, самое бесспорное. «Ночной разбойник, дуэлист» дан еще в первоначальной редакции Музейного автографа и в окончательной редакции не был изменен, стало быть, образ удовлетворил Грибоедова. Отсюда возникает вопрос: когда он наблюден? Раз мы приняли, что текст третьего и четвертого действий написан в деревне Бегичева, ответ подсказывается: весной 1823 г., в Москве, по приезде из Тифлиса. Первоначальный, музейный текст был несколько уклончивее формулирован: «Был сослан, чёрт знает, куда-то к алеутам», потом, уже в Петербурге в посредствующем тексте, Грибоедов сделал намек на Толстого еще яснее: «В Камчатку сослан был, вернулся алеутом». Однако тут же отметим, что при всей очевидности связи между Толстым-Американцем и «ночным разбойником и дуэлистом» и здесь, как и всюду в созидании типов, у Грибоедова сказалось свободное творчество. По тексту комедии дуэлист-алеут:

когда о честности высокой говорит,
Каким-то демоном внушаем:
Глаза в крови, лицо горит,
Сам плачет, и мы все рыдаем.

Эта черта придает высокий комизм ситуации нечистого на руку моралиста и рыдающих вокруг него слушателей-собутыльников. Однако нигде в довольно обширных биографических материалах

о Толстом-Американце не отмечается это проповедничество «честности высокой». Здесь поэт поднялся над внешними фактами, какими о Толстом располагал каждый москвич, к широкой типизации литературного образа.

Выше, в Введении, уже было указано, что и образ Репетилова всего вероятнее прикрепить именно к 1823 г. Репетилов — член клубного «секретнейшего союза», он развозит по городу «вести» — «о камерах», т. е. палатах депутатов, о присяжных, т. е. о намечавшейся в либеральных кругах реформе суда, о Байроне и о других «матерьях важных». Обо всем этом в московском обществе заговорили только в начале двадцатых годов[84]. Это была заметная новость, которая, конечно, сразу бросилась в глаза приезжему Грибоедову и летом 1823 г. была уже закреплена в Музейном автографе. Однако живого лица (или лиц), с которого Грибоедов писал Репетилова, мы не знаем, и процесса переработки бытовых прототипов в яркий типизированный образ поэтому воссоздать не можем.

Приблизительно то же следует сказать и о Загорецком (см. Введение).

Других столь же отчетливых заимствований из наблюдений Москвы в текст 1823 г. мы указать не можем.

Приходится оставить неразъясненным весь этот мир образов, возникавших и созревавших в сознании поэта, иногда там и замиравших, но в большинстве запечатленных в рукописи — для жизни в веках.

13. Но если нельзя написать историю каждого отдельного образа, то как определить общее отношение Грибоедова к Москве, грибоедовской Москве, которую теперь он еще раз посмотрел и затем навсегда обессмертил в своей пьесе? Как определить тот угол зрения, самый душевный tonus, которые были взяты бытописателем Москвы?

Здесь необходимо указать, что положение автора и главного героя удивительно счастливо совпадало — до нераздельной слиянности. И тот и другой приезжают в Москву после долгого перерыва. Оба в отлучке душевно созрели, и это сразу дает им высокую точку зрения. Оба меряют Москву требовательным, тревожным взором; психический тон, в каком они говорят о Москве,— это тон судейский. Замечательно, что Москва давно, с юности, не нравилась Грибоедову, ее питомцу. В 1818 г., возвратившись в нее ненадолго из Петербурга, Грибоедов вскоре уже подводит суровый итог: «В Москве всё не по мне. Праздность, роскошь, несопряженная ни с малейшим чувством к чему-нибудь хорошему. Прежде там любили музыку, нынче она в пренебрежении, ни в ком нет любви к чему-нибудь изящному» (С. Н. Бегичеву от 18 сентября 1818 г.). Надо признать, что здесь, в интимном письме, предвосхищены тон и фразеология Чацкого. А вот параллель из письма к А. А. Бестужеву, семью годами позже (22 ноября 1825 г.): Грибоедов узнал, что Бестужев недавно побывал в Москве и как беллетрист собрал там бытовые наблюдения, Грибоедов спешит ему сказать: «Что ты пишешь? Скажи мне; одно

знаю, что оргии Юсупова срисовал мастерской кистью; сделай одолжение, внеси в повесть, нарочно составь для них какую-нибудь рамку. Я это еще не раз перечитаю себе и другим порядочным людям в утешение. Этакий старый придворный подлец!..» Юсупов — это известный крез и вельможа екатерининского времени, пышно доживавший свой век, князь Н. Б. Юсупов. Ему посвящено известное стихотворение Пушкина «К вельможе» (1829), и нет лучшего способа определить угол зрения Грибоедова на Москву и ее тузов, как сопоставивши письмо к Бестужеву с этим стихотворением Пушкина. Два взаимно исключающих понимания и восприятия. О другом вельможе, графе Шереметеве, тоже москвиче, Грибоедов пишет Бегичеву 9 декабря 1826 г.: «Кто нас уважает, певцов истинно вдохновенных, в том краю, где достоинство ценится в прямом содержании к числу орденов и крепостных рабов. Все-таки Шереметев у нас затмил бы Омира,— скот, но вельможа, и крез». Ведь это — реплики Чацкого о Несторе негодяев знатных, только свободные от цензурного стеснения. А вот каким языком изъясняет Грибоедов тугому на понимание Катенину позицию Чацкого, в письме от января 1825 г.: «Слегка перебирает странности прежних знакомых, что же делать, коли нет в них благороднейшей заметной черты». Ведь это просто переложение фраз из письма 1818 г.: «...ни малейшего чувства к чему-нибудь хорошему», «...ни в ком нет любви к чему-нибудь изящному».

Итак, становится ясно, как устойчиво было общее настроение Грибоедова в отношении к Москве. С 1818 и по 1825 г. (и, конечно, и позже) оно оставалось неизменным, и такая устойчивость и зрелость поразительны. Биографические экскурсы только подтверждаются имманентным анализом Музейного автографа. Мы установили, что Грибоедов привез из Тифлиса перебеленный текст первых двух актов. Уже здесь было много оценок и характеристик Москвы — в беседе Чацкого с Софьей в первом действии, в обмене монологами между Фамусовым и Чацким во втором. Наблюдения над московским обществом в апреле — мае 1823 г. дали Грибоедову и новые краски и новые движения. В деревне, в июне — августе, он создавал картину московского бала и разъезда. Затем в сентябре вернулся в Москву и здесь долгие месяцы осени, зимы и весны мог вновь изучать Москву и, ожидается, перерабатывать ее изображение. Однако, сравнивая основной текст третьего и четвертого актов по Музейному автографу с окончательным, мы можем убедиться, что осенне-зимний сезон дал Грибоедову очень мало. Во всем третьем акте на основной текст легли две-три стилистических исправления да несколько поправок в правописании и пунктуации. В четвертом действии заметно видоизменены монологи Репетилова, но и то не в смысле добавлений, а наоборот, сокращений. Здесь к зрелости суждения следует присоединить твердость, уверенность художественного письма, сразу схватывающего явление.

Небесполезно подсчитать, сколько переработок нанесено было Грибоедовым внутри Музейного автографа. Сравнивая основной текст

автографа с окончательным, принимая единицей счета переработок отдельный стих или целую ремарку (хотя бы внутри стиха или ремарки было несколько дробных исправлений), принимая в подсчет и стихи, Грибоедовым зачеркнутые, но выключая вырезанные страницы, орфографию и пунктуацию, мы получаем таблицу:

Д. I.	На 501 стих	переработок	57	(5 ремарок)
Д. II.	» 560 »	»	124	(3 ремарки)
Д. III.	» 636 »	»	7	
Д. IV.	» 472 »	»	32	
	На 2169 стихов	переработок	220	(8 ремарок)

Восходя от живописных подробностей и подсчетов к общим оценочным формулам Грибоедова, укажу, что в Музейном автографе сильнее, чем в окончательном тексте, выражены впечатления Чацкого на балу после испытанного «миллиона терзаний»:

Душа здесь у меня какой-то скорбью сжата,
И в многолюдстве я потерян, сам не свой.
Нет! не ужиться мне с Москвой.

А в четвертом действии, узнав из подслушанных разговоров разъезжающихся гостей сплетню о своем сумасшествии, Чацкий в Музейном автографе произносил выразительный монолог о Москве, исчезнувший из окончательного текста:

О праздный! жалкий! мелкий свет!
Не надо пищи, сказку, бред
Им лжец отпустит в угожденье,
Глупец поверит, передаст,
Старухи кто во что горазд
Тревогу бьют, и вот общественное мненье!
И вот Москва!

В окончательном тексте это прямое указание на Москву заменено более широким: «И вот та родина». И чтобы не оставалось и сомнения в том, что к негодующим словам героя присоединяется и автор, Грибоедов добавляет сравнение, взятое из собственных впечатлений на Кавказе:

Я был в краях,
Где с гор верьхов ком снега ветер скатит,
Вдруг глыба этот снег в паденьи все охватит,
С собой влечет, дробит, стирает камни впрах,
Гул, рокот, гром, вся в ужасе окрестность.
И что оно в сравненьи с быстротой,
С которой чуть возник, уж приобрел известность
Московской фабрики слух вредный и пустой.

Итак, признаем, что зимой и весной 1823/24 г. Грибоедов исправлял, совершенствовал текст Музейного автографа, но существенных, так сказать материальных, переработок было немного. Это замечательное явление можно убедительно объяснить богатством давних, до 1823 г., воспоминаний и их свежестью в мощной памяти поэта, а также зрелой, точной манерой живописания.

Но есть одно обстоятельство, осложняющее схему. Если Грибоедов хорошо знал и раньше бытовую Москву и раз навсегда определил свое к ней отношение, то ведь в Г. о. у. есть не только бытовые картины, но и общественное содержание; не только общая оценка фамусовской Москвы, но и весь запас идей Чацкого уже дан в Музейном автографе. Насколько велики переделки и колебания в стиле и отчасти в сценических схемах комедии, настолько устойчивы ее типы и идеи.

Это чрезвычайно замечательно. Грибоедов «гений свой воспитывал в тиши». Первые два акта комедии написаны на Востоке, вторые два — в тульской глуши. Пьеса полна отголосков и оценок общественного движения, а между тем автор с 1818 г. был вдали от него. Казалось бы, только непосредственное общение с членами тайных обществ в Петербурге в 1824—1825 гг. могло обогатить монологи Чацкого политическим содержанием и обострить сатиру на русское общество. Прежние биографы так и думали. Между тем еще до переезда в Петербург, д а ж е д о п р и е з д а в М о с к в у, в Музейном автографе Грибоедов уже закрепил в мужественных стихах чахоточного врага книг, театралов-крепостников, Максима Петровича, пристрастие к «бессловесным», московских «канцлеров в отставке по уму». Можно больше сказать. В музейной редакции общественный момент иногда выражен смелее и ярче, чем в позднейшей, где коечто смягчено ради цензуры. Опять можно было бы думать, что общение с будущими декабристами в Москве насытило пьесу таким богатым политическим содержанием. Грибоедов был знаком с многими из будущих деятелей декабризма еще по московскому благородному пансиону и московскому университету: с М. Фонвизиным, П. Каховским, В. Раевским, Якубовичем, Кривцовым, Вадковским, Н. Муравьевым, Артамоном Муравьевым, Якушкиным, Мухановым, Юшневским и др. Правда, далеко не все они остались в Москве. Точно неизвестно, с кем из них и других членов тайных обществ мог Грибоедов встречаться в Москве в 1823 г. Возможно это в отношении к М. Ф. Орлову, Якушкину, Муханову. Но следует длительность таких встреч сильно сузить хронологически и ограничить апрелем — маем 1823 г., так как в тексте третьего и четвертого актов, писаных летом этого года в деревне, уже даны все общественные элементы. Да и напряжение политического движения среди московских декабристов в 1823 г. было ничтожно сравнительно с Петербургом или Югом.

Таким образом только удивительная чуткость, проницательность, зрелость и независимость общественной мысли помогли Грибоедову

быстро разобраться в нарождающемся и нарастающем политическом движении.

14. Одна большая задача намечалась перед Грибоедовым. Окрыленный успехами Г. о. у. в литературных кругах, он не мог не мечтать о проведении пьесы в печать и на сцену. Не сохранилось никаких известий, но и без них уверенно можно сказать, что поэт хлопотал в Москве о ее цензурном разрешении. Однако сразу можно было сказать, что в Москве такого разрешения не дадут. У новой пьесы были как поклонники, так и враги. (Один пример: по поводу первого издания Г. о. у. «Библиотека для чтения» (1834, I) писала: «Горе от ума» имеет повсюду столь же пламенных обожателей, как и врагов»). Находили, что пьеса оскорбительна для московского дворянства, что она — пасквиль на Москву, что речи Репетилова о секретных собраниях по четвергам в Английском клубе — клевета на это учреждение. В Петербург, будто бы, посылались протесты и пр. Даже позднее, по смерти автора, в 1838 г., когда наследники хлопотали о напечатании Г. о. у., московская цензура, в лице проф. Льва Цветаева, которого некогда слушал Грибоедов, отнеслась к комедии суровее, чем даже сам Николай I. И раз выяснилось такое враждебное отношение правящих московских кругов, оставалось одно: ехать в Петербург, чтобы там в центральных цензурных учреждениях добиться разрешения напечатать Г. о. у. Туда же звали Грибоедова и другие интересы — общественные, артистические, а также старые дружеские связи.

Основные мотивы поездки в Петербург ясны, но очень смутны обстоятельства, при каких Грибоедов выехал из Москвы. В воспоминаниях Бегичева говорится, что второй летний сезон 1824 г. Грибоедов думал снова прожить в деревне: «располагал опять провести лето со мной в деревне». Но — «мне случилась надобность ехать совершенно в другую сторону, а он отправился в Петербург, где и прожил около года». Сам Грибоедов в письме к Бегичеву от 10 июня 1824 г. из Петербурга писал: «Брат любезный, бесценный друг мой. Ты верно меньше всех готов был к неожиданной тайне моего отъезда, но, конечно, лучше всякого оценил его необходимость. Крепиться можно до некоторой степени, еще минута — и сделаешься хуже бабы; я знал себя, и поступил как должно, помчался не оглядываясь; и вплоть до Клина каждый толчок служил мне лекарством, облегчением от бесполезной чувствительности, уныние превращал в досаду на дорогу, а потом в усталость, и пр. На первой станции нашел я портрет Д. В. Давыдова, на второй — картинку игрока Реньяра с подписью приличных стихов, какое сближенье обстоятельств! Но, будь уверен, что я не улыбнулся, а подумал о человеке, которого мы все любим».

Что за «тайна отъезда» — это до сих пор не разъяснено в биографической литературе. Но из того же письма (первого из Петербурга, сохранившегося до нас) сразу ясно, зачем главным образом приехал Грибоедов в северную столицу: «Василий Сергеевич

Ланской, министр внутренних дел, ц е н с у р а о т н е г о з а в и с и т, мне по старому знакомству вероятно окажется благоприятен. Александр Сем. (Шишков) тоже. Частию это зависит от гр. Милорадовича».

В каком виде вез Грибоедов с собою в Петербург Г. о. у?

Музейный автограф, это мы знаем, Грибоедов подарил С. Н. Бегичеву, и рукопись на десятки лет осталась в тульской деревне. Для себя Грибоедов, конечно, имел н о в у ю р у к о п и с ь к о м е д и и. Какой текст в ней заключался? Несомненно, в новую рукопись внесен был самый полный и зрелый текст, который только Грибоедов создал в результате работ в Москве, в деревне, опять в Москве, т. е. текст, равный окончательному тексту Музейного автографа. Кем была переписана новая рукопись? Об этом точных сведений мы не имеем; ни сама рукопись не дошла до нас, ни Грибоедов, ни современнники прямо об этом не говорят. Мы знаем только дальнейший текст, скопированный с этой рукописи, т. е. жандровский, и по приметам жандровского текста можем утверждать, что рукопись, привезенная Грибоедовым в Петербург, очень точно, до педантизма, отражала особенности грибоедовского текста, орфографии, пунктуации. Если это была писарская копия, то копия превосходная, по достоинству не уступающая жандровской. Но рукопись могла быть и автографом. Если у Грибоедова хватило терпения написать собственноручно Музейный автограф, беловую сводку долгих предшествующих черновых работ, то естественно ожидать, что и теперь, имея перед собою Музейный автограф, весь покрытый исправлениями, сокращениями, дополнениями,— автограф, в который, однако, в нескольких местах сделаны вставки чужой рукой, в котором кое-где перепутаны листы, Грибоедов мог предпочесть свое собственное копирование чужому. Как бы то ни было, Грибоедов вез в Петербург тщательно переписанную рукопись Г. о. у. с текстом, равным окончательной редакции Музейного автографа. Вполне допустимо даже, что если рукопись была изготовлена задолго до выезда из Москвы, на нее могли уже там лечь новые авторские переработки: творческие работы драматурга тогда еще далеко не закончились.

Они возобновились на переезде между столицами.

Переезд был тяжелый: «два раза снег шел по дороге, 29 и 30 мая. Я продрог, принужден был ночевать»,— пишет Александр Сергеевич Бегичеву (от 10 июня 1824 г. из Петербурга). Но поэт любил передвижения и находил в них особую поэзию. Тому же Бегичеву он писал позднее: «Верь мне, чудесно всю жизнь свою прокатиться на 4-х колесах, кровь волнуется, высокие мысли бродят и мчат далеко за обыкновенные пределы пошлых опытов, воображенье свежо, какой-то бурный огонь в душе пылает и не гаснет»...

Поразительно здесь совпадение Грибоедова с Гоголем: «Как ты хороша подчас далекая, далекая дорога! Сколько раз, как погибающий и тонущий, я хватался за тебя, и ты всякий раз меня великодушно выносила и спасала. А сколько родилось в тебе чудных за-

мыслов, поэтических грез, сколько перечувствовалось дивных впечатлений» («Мертвые души», т. I).

Такой именно душевный подъем Грибоедов пережил на переезде из Москвы в Петербург, и одно из счастливейших вдохновений посетило тогда поэта. Он сам об этом рассказывает в письме к Степану Никитичу. «На дороге пришло мне в голову приделать новую развязку, я ее вставил между сценою Чацкого, когда он увидел свою негодяйку со свечею над лестницею, и перед тем, как ему обличить ее, живая, быстрая вещь, стихи искрами посыпались в самый день моего приезда» (Грибоедов приехал в Петербург 1 июня 1824 г.).

Таким образом в день приезда Грибоедов уже сидел над новыми переработками Г. о. у.

V

15. А в Петербурге с нетерпением ждали Грибоедова. Слухи о замечательной комедии, написанной им, опередили автора. Из воспоминаний А. А. Бестужева мы знаем, что из Москвы в Петербург о комедии и ее авторе писались восторженные письма, и это подтверждается, например, письмом П. А. Вяземского к А. И. Тургеневу, от 22.VI 1824 г.: «Познакомьтесь с Грибоедовым: он с большими дарованиями и пылом» («Остафьевский архив», III, 56). И как только Грибоедов приехал, он тотчас попал в кольцо литературных отношений. В том же письме к Бегичеву он говорит: «На четвертые сутки поспел сюда, здесь я уже осемь дней гуляю, коли дома, то верно один другого сменяет в моей комнате, когда же со двора выхожу, то повсюду рассыпаюсь,— досуг и воля. Все просят у меня манускрипта и надоедают. Шаховский, Жандр и Греч пристают, чтоб я у них жил, и Паскевич в лагерь тащит, однако расчетвериться невозможно», и т. д. В следующем письме к другу (оно не датировано, но написано, всего вернее, в июне же 1824 г.) Грибоедов сообщает важное о работах над текстом Г. о. у. «Слава богу, нашел случай мимо почты писать к тебе. Чебышев взялся доставить. Он подговаривал меня вместе прокатиться в Москву, и признаюся, соблазнительно очень, да сборы его слишком скоры, я не поспел, или, лучше сказать, не могу в эту минуту оторваться от побрякушек авторского самолюбия. Надеюсь, жду, урезываю, меняю дело на вздор, так что во многих местах моей драматической картины яркие краски совсем пополовели, сержусь и восстановляю стертое, так что, кажется, работе конца не будет... будет же добьюсь до чего-нибудь, терпение есть азбука всех прочих наук, посмотрим, что бог даст. Кстати, прошу тебя моего манускрипта никому не читать и предать его огню, коли решишься: он так несовершенен, так нечист; представь себе, что я слишком восемьдесят стихов, или, лучше сказать, рифм переменил, теперь гладко, как стекло». И затем, рассказав о новой развязке, пришедшей в голову на дороге и вставленной в текст, продолжает о комедии: «в этом

виде читал я ее Крылову, Жандру, Хмельницкому, Шаховскому, Гр. [Гречу] и Булг. [Булгарину], Колосовой, Каратыгину, дай счесть — 8 чтений. Нет обчелся — двенадцать, третьего дня обед был у Сталыпина, и опять чтение, и еще слово дал на три в разных закоулках. Грому, шуму, восхищению, любопытству конца нет. Шаховс[кой] решительно признает себя побежденным (на этот раз). Замечанием Виельгорского я тоже воспользовался. Но, наконец, мне так надоело все одно и то же, что во многих местах импровизирую; да, это несколько раз случалося, потом я сам себя ловил, но другие не домекались. Voilà ce qui s'appelle sacrifier à l'intérêt du moment *. Ты, бесценный друг мой, насквозь знаешь своего Александра, подивись гвоздю, который он вбил себе в голову, мелочной задаче, вовсе несообразной с ненасытностью души, с пламенной страстью к новым вымыслам, к новым познаниям, к перемене места и занятий, к людям и делам необыкновенным. И смею ли здесь думать и говорить об этом. Могу ли прилежать к чему-нибудь высшему? Как притом, с какой стати, сказать людям, что грошевые их одобрения, ничтожная славишка в их кругу не могут меня утешить? Ах! прилична ли спесь тому, кто хлопочет из дурацких рукоплесканий!!»

Последние слова намекают на хлопоты Грибоедова о проведении Г. о. у. через цензуру на сцену. И вот, работы над окончательной отделкой текста, чтения комедии в обществе и цензурные хлопоты наполняют время Грибоедова по приезде из Москвы. В письме к Бегичеву Грибоедов сам перечислил двенадцать чтений. Из других источников мы узнаем о новых его выступлениях. Так, А. С. Гангеблов указывает («Русский архив», 1886, VI, 249), что Грибоедов читал комедию в первый раз по приезде у Ф. П. Львова, второстепенного литератора-националиста из круга Державина и Шишкова. В августе 1824 г. на большом обеде у Н. И. Хмельницкого (очевидно, во второй раз) Грибоедов опять читал Г. о. у., причем разыгрался неприятный инцидент с литератором В. М. Федоровым. Чтения не прекращались и позже; в половине ноября, по воспоминаниям А. А. Бестужева, Грибоедов читал пьесу в обществе, где присутствовали и литераторы. Сами по себе здесь эти чтения нас не так интересуют, но любопытно, что они отражались на судьбах текста. Мы уже знаем, как чуток бывал Грибоедов к замечаниям друзей-литераторов. После разговора с Бегичевым он сжег некоторую часть первого акта; замечания Вяземского побудили его передать фразу «для компаньи» от Чацкого Лизе. Он также воспользовался замечанием Виельгорского; жаль только, что не указывает, каким именно и как. Если верить Д. И. Завалишину («Древняя и новая Россия», 1879, IV, 314), Грибоедов вносил поправки в Г. о. у. по указаниям знакомых даже весной 1825 г., что уже мало правдоподобно, так как к тому времени текст пьесы совершенно кристаллизировался; вероятно, здесь неточность, и показание Завалишина следует отнести к тому

* Вот что называется приносить жертвы интересам момента (*франц.*).— *Ред.*

же 1824 г.[85] Для психологии и истории творчества Грибоедова ценно его признание Бегичеву: «во многих местах импровизирую». В чем состояли эти импровизации, Грибоедов не указывает. Наверно, значительная доля их угасла бесследно, и об их содержании и достоинствах мы можем судить только по аналогии, сопоставляя их с вариантами ранних рукописных редакций, потом выброшенных автором из текста (например, картина горного обвала в IV действии, многие черты в речах Репетилова и т. д.). Но часть импровизаций не погибла; возвращаясь с литературного чтения домой, Грибоедов, конечно, не раз спешил закрепить на бумаге счастливую вспышку вдохновения, подобно тому как записал новую развязку, обдуманную на пути.

Все это удостоверяет, что после фиксации в новой рукописи перед отъездом Грибоедова в Петербург текст Г. о. у. опять был приведен в движение. Новая развязка одна представляла собою огромную вставку — в 66 стихов. Помимо нее Грибоедов уже вскоре «слишком восемьдесят стихов или, лучше сказать, рифм переменил». «Теперь гладко, как стекло», готов был утверждать поэт. Но и на этом работы не кончились. Из анализа «посредствующей» редакции мы увидим, что исправлений оказалось гораздо больше 80. Легко себе представить, какой вид приняла рукопись Г. о. у., привезенная Грибоедовым из Москвы.

16. По аналогии с Музейным автографом (и позднейшей Жандровской рукописью) мы вправе предполагать, что здесь были и вставки, вписанные между строк, и сокращения, и восстановления зачеркнутого, и вставные листы вместо вырезанных, может быть, целые страницы, переписанные чужою рукой. И такое представление подтверждается свидетельством современника, петербургского старого друга Грибоедова, А. А. Жандра. Его показание дошло до нас в позднейшей передаче Д. А. Смирнова: «когда Грибоедов приехал в Петербург и в уме своем передал свою комедию, он написал такие ужасные брульоны, что разобрать было невозможно. Видя, что гениальнейшее создание чуть не гибнет, я у него выпросил его полулисты. Он их отдал с совершенной беспечностью. У меня была под руками целая канцелярия, она списала «Горе от ума» и обогатилась, потому что требовали множество списков. Главный список, поправленный рукою самого Грибоедова, находится у меня» («Исторический вестник». 1909, IV, 153).

Так возникла Жандровская рукопись — важный момент в текстуальной и творческой истории Г. о. у. Необходимо поэтому строже разобраться в приведенном свидетельстве. Оно записано от Жандра Смирновым в феврале 1859 г., т. е. 36 лет спустя после событий; оно очень кратко и многого не договаривает. Кроме того, Смирнов придал ему, как и многим другим сообщениям современников, полубеллетристическую форму; будучи сам литератором-беллетристом (он печатался в 40—60 годах в «Русской беседе», «Репертуаре и Пантеоне», «Эпохе» и др. изданиях), Смирнов в своих записках стремился

к «живости изложения» и многое стилизовал, поступаясь точностью (как он обрабатывал свои материалы по Грибоедову для печати, можно судить по его черновикам, сохраняющимся в Театральном музее имени А. А. Бахрушина в Москве). Несомненно, и здесь Смирнов допустил некоторые неточности, как и сам Жандр кое-что запамятовал. Комедию свою Грибоедов переделал не только в «уме своем», но и в рукописи, и конечно, «переделал» не сразу, а постепенно, многими приемами. Слова: «он написал такие ужасные брульоны» следует понимать, разумеется, не в том смысле, что, умственно переделав пьесу, Грибоедов наново записал текст на отдельных листах, а только так, что к основному тексту, привезенному из Москвы, прибавились еще вставные листы, и страницы привезенной рукописи, покрытые новыми переработками, приобрели вид «брульонов». Что брульоны «разобрать было невозможно»,— это положительное преувеличение. Сам Жандр говорит, что с полулистов-брульонов был сделан «главный список», т. е. Жандровская рукопись. Переписчик этой рукописи передает текст с поразительной близостью ко всей грибоедовской манере письма, что было бы невозможно при неразборчивости оригинала. Перечитывая рукопись, сам Грибоедов смог нанести на текст переписчика очень немного исправлений (новые переработки, конечно, здесь в счет нейдут).

Итак, рукопись Г. о. у., привезенная Грибоедовым из Москвы и к началу июня 1824 г. представлявшая собою целостный текст, плод работ на Востоке, в Москве и в тульской деревне, теперь в Петербурге, летом 1824 г., постепенно обрастала новыми дополнениями, изменениями, сокращениями и пр. и, наконец, превратилась в «брульоны». С нее скопирована была другая рукопись — Жандровская, сохранившаяся до нашего времени и доступная всестороннему изучению в своем тексте со всеми его новыми переработками.

Но где теперь «брульоны»? — Они исчезли.

Один из исследователей Грибоедова, Н. В. Шаломытов, высказал такое предположение: «автограф «Горя от ума», эти полулисты, отданные для переписки Жандру, вероятно, поэт подарил своему двоюродному брату С. Н. Тинькову, офицеру Литовского полка; он хранил рукопись эту в своей калужской деревне, но экономка, в его отсутствие, употребила ее на оклейку окон в помещичьем доме, и этот автограф погиб безвозвратно» («Русская старина», 1909, II, 324). Шаломытов не приводит никаких аргументов в пользу своего предположения, даже не указывает, откуда почерпнул свои сведения о Тинькове (см. Н. Макаров. Мои семидесятилетние воспоминания, т. I, ч. 2, СПб., 1881, стр. 68, примеч.). И едва ли можно принять это предположение. С одинаковым основанием можно предполагать, что «брульоны» не погибли и еще будут когда-либо вновь найдены. Но пока их нет, вопрос об их содержании приходится решать предположительно. Впрочем, твердыми опорными пунктами для решения задачи являются два текста: окончательный текст Музейного автографа и первоначальный текст Жандровской рукописи; от первого начи-

нались переработки в исчезнувшей рукописи, вторым они замкнулись.

Ввиду того, что исчезнувший текст занимает такое серединное положение между двумя другими, а также ввиду того, что он, как это было показано ниже, являет собою особый момент в текстуальной и творческой истории Г. о. у., я усваиваю ему особое наименование, каким буду пользоваться во всем дальнейшем исследовании: посредствующая редакция. Реконструкция этой исчезнувшей редакции Г. о. у. является важной задачей, совершенно незатронутой в грибоедовской историографии и представляющей показательный казус для текстологии[86].

17. Прием, каким восстанавливаются переработки текста, совершенные Грибоедовым внутри посредствующей редакции, таков: следует сопоставлять строка за строкой окончательный текст Музейного автографа с первоначальным текстом Жандровской рукописи и то, что в этом последнем отличается от первого, и явится приметами посредствующей редакции.

Самое заглавие пьесы в посредствующей редакции формулировано уже иначе, чем в Музейном автографе: «в 4-х действиях, в стихах». И затем всюду последовательно применены названия: вместо «акт» — «действие», вместо «сцена» — «явление» (во всей комедии — 61 явление, стало быть, одних этих перемен свыше 60-ти). В Музейном автографе вовсе нет афиши — она появится в посредствующей редакции. Место действия в Музейном автографе (непосредственно перед текстом первого акта) обозначено так: «Происходит в Москве, в доме Павла Петровича Фамусова»,— в посредствующей редакции оно указано в афише иначе: «Действие в Москве, в доме Фамусова», а сам Фамусов именуется Павел Афанасьевич. Затем, в посредствующей редакции появилось несколько новых ремарок или переработаны прежние: в д. II две новых — к ст. 198: «садятся все трое, Чацкий поодаль», к ст. 145: «скороговоркой»; одна ремарка, к ст. 329, переработана: вместо «полковнику» внесено: «Скалозубу»; в д. III ремарка перед началом была расширена внесением подробности: «Все двери настежь, кроме в спальню к Софии», к словам Софьи о сумасшедствии Чацкого, ст. 439, внесена важная ремарка: «помолчавши»; ремарка о Загорецком, при ст. 342, дополнена точным указанием, что он отходит «к мущинам», т. е. к Горичу и Чацкому; в д. IV дополнена и изменена ремарка к 1-му явлению: «Слабое освещение. Лакеи иные суетятся» и т. д. Есть изменения, довольно многочисленные, в пунктуации. Правда, далеко не всегда можно уверенно сказать, что они сделаны Грибоедовым, а не переписчиком, который мог не разбирать рукописи (у Грибоедова часто знак восклицания похож на знак вопроса). Но иногда характерность пунктуации выдает руку автора, например I 371: «А наше солнышко? наш клад?»

Главную же массу составляют переработки самого художественного текста, т. е. стихов. Совершенно точного учета таких перера-

боток произвести нельзя, так как некоторая доля текста недоступна: в Жандровской рукописи вырезаны листы 20—21 и 240—241 и имевшийся на них текст в посредствующей редакции заменен самим Грибоедовым новым, дающим окончательную редакцию Жандровской рукописи (часть сна Софьи и часть последнего монолога Чацкого). Кроме того, следует иметь в виду, что в исчезнувших брульонах, несомненно, внутренние переработки, исправления, сокращения, восстановления, дополнения аналогичны Музейному автографу; они теперь нам недоступны, и мы имеем только их результат — окончательный текст посредствующей редакции = первоначальный текст Жандровской рукописи. Но за этими оговорками, сопоставляя посредствующую редакцию стих за стихом с окончательным текстом Музейного автографа, мы получим цифровые итоги переработок:

Д. I.	113
Д. II.	114
Д. III.	123
Д. IV.	171
Всего	521

В сравнении с Музейным автографом, внутри коего мы имеем 212 переработок, и с Жандровской рукописью, где их 97, это количество — огромно (будем помнить, что оно меньше фактических переработок). Полученная цифра наглядно показывает, что по переезде в Петербург Грибоедов испытал новое сильное возбуждение творчества. Как мы уже знаем, дело началось огромной вставкой в 62 стиха, в четвертом акте — сценой заигрывания Молчалина с Лизой, затем, уже вскоре по приезде, в том же акте Грибоедов исправил еще 80 стихов-рифм, а потом к этим 140 переработкам прибавилось еще 380 новых.

Пересмотрим эти изменения в порядке действия и явлений.

В первом действии обращает на себя внимание сон Софьи.

В Музейном автографе он уже подвергался небольшим переработкам. В посредствующей редакции они были продолжены, но уследить за ними чрезвычайно трудно. Дело в том, что когда посредствующий текст, т. е. первоначальный текст Жандровской рукописи, был переписан, и Грибоедов перечитал его, он остался недоволен сном Софьи настолько, что не нашел возможным по готовой рукописи сделать исправления слов или стихов, но предпочел вырезать целый лист, содержавший главную часть рассказа Софьи, и на вклеенном листе вписал своею рукою новый текст. Вырезанный лист не сохранился, и нам неизвестно, каков был там текст сна. Но в рукописи сохранилось начало и конец сна, переданные рукою переписчика: по ним можно судить о вырезанном тексте. Первые шесть стихов (их Грибоедов только перечеркнул, заменяя новыми) буквально совпадают с окончательным текстом М I 154—159: «В саду была, цветы бесщет-

по там пестрели» и т. д. Зато последние пять стихов, оставленные Грибоедовым без исправления, в передаче переписчика (Ж I 173—177) даны в несколько иной редакции, чем в Музейном автографе: «Кто-то говорит — ваш голос был, что думаю так рано?» (М I 199—200: «Вот здесь кто-то говорит: прислушалась — ваш голос, что так рано?») Значит, в посредствующем тексте уже были новые переделки в рассказе Софьи. Об этом же свидетельствуют некоторые приметы вырезанного Грибоедовым листа. На оставшейся узенькой полоске оборота этого листа (в соответствии с вклеенной теперь 21 страницей) можно разобрать концы пяти стихов.

Из них три смежных стиха читаются так:

. . . уда
. . . туда
. . . оса

Они могли совпадать (при разнице пунктуации) со стихами Музейного автографа:

Забылись мы и шли часы покуда
Пол вскрылся, встали вы оттуда
Смерть па щеках и дыбом волоса.

Но те же стихи могли совпадать и с новой редакцией, вписанной рукою самого Грибоедова:

Мы в темной комнате. Для довершенья чуда
Раскрылся пол и вы оттуда
Бледны, как смерть, и дыбом волоса!

так что по обрывкам этих трех стихов трудно судить об их полном тексте. Зато выше их сохранились концы еще двух смежных стихов.

... [н?] ила?
... рожден...

В таком сочетании двух соседних стихов нет ни в Музейном автографе, ни в новом тексте, вписанном Грибоедовым в Жандровскую рукопись, ни в Булгаринском списке. Значит, и здесь была посредствующая, переходная редакция.

Второй крупной переработкой I действия является диалог Софьи и Лизы в 5-м явлении. Он и внутри Музейного автографа заметно видоизменен, в посредствующей же редакции переработан, в сравнении с Музейным автографом, самым коренным образом. На 96 стихов, занимаемых этим монологом в посредствующей редакции (Ж I 206—302), дано 66 переработок сравнительно с Музейным автографом, причем весь диалог увеличился на 12 стихов

(в М—84 ст., в посредствующей редакции — 96). Реплика Лизы: «И только будто бы?» с рассказом о прощаньи Чацкого перед заграницей и ответный монолог Софьи с рассказом о ее отроческом романе с Чацким совершенно отсутствовали в Музейном автографе, появляются впервые в посредствующей редакции и составляют одну из крупных примет этого текста.

Заметной перестройке подвергся и монолог Чацкого в 7-м явлении — о московских знакомых (М I 370—397, Ж I 359—386); здесь из 27 стихов переработаны 11.

Во втором действии значительно переработаны монолог Чацкого: «И точно начал свет глупеть» (М II 97—121, Ж II 96—120), где на 24 стиха переработано 10, и другой монолог: «А судьи кто?» (М II 332—388, Ж II 339—395), с переделкой из 56—23 стихов, а также реплика Софьи, оправдывающейся за свой обморок (М II 460—466, Ж II 465—471), где ни один стих не остался без изменений.

В третьем действии переработан монолог Чацкого в первом объяснении с Софьей (М II 32—72, Ж II 32—72), в котором изменено 13 стихов — на 40. Характеристика Татьяны Юрьевны и ее мужа (М III 184—191, Ж III 183—187) в новом тексте сокращена и переработана, так что ни один стих не остался прежним. Существенно переделана злая характеристика Молчалина в реплике Чацкого, обращенной к Софье (М III 427—438, Ж III 423—432); при переработке исчез «центральный стих»: «О давишнее так вам даром не пройдет», о котором будет речь позже. Переработана и вся ответная реплика Софьи. Самой тщательной переработке в этом акте подвергся заключительный монолог Чацкого: «Французик из Бордо» (М III 577—636, Ж III 574—638). Он увеличился на пять стихов, и в нем переделаны 44 стиха.

В четвертом действии переработаны: диалог Репетилова с Скалозубом (М IV 176—223, Ж IV 178—222) — 15 измененных стихов; монолог Чацкого в 10-м явлении (М IV 289—320, Ж IV 275—300) — здесь выброшена картина горного обвала и перестроено 12 стихов. Диалог Хлёстовой и Репетилова (М IV 260—284, Ж IV 260—270) тоже сокращен на 13 стихов. Как видим, пока переработки идут по линии сжимания текста. Но вот подходим к 12-му явлению и здесь наблюдаем огромную вставку — знаменитую сцену заигрывания Молчалина с Лизой, 66 новых стихов и к ним несколько красноречивых ремарок: Молчалин «хочет идти, Софья не пускает», Софья «почти шопотом, вся сцена вполголоса»; Молчалин «бросается на колена, Софья отталкивает его», Молчалин «валяется в ногах у нее». Мы знаем, что эта сцена пришла в голову Грибоедову на переезде между Москвой и Петербургом, и стихи «искрами посыпались» в день приезда. Такое вдохновение могло создать быстро немало стихов, но все же мы вправе думать, что при написании этой большой сцены были и колебания, искания, отмены, вставки и т. д. Все это, однако, не отобразилось на Жандровской рукописи: переписчик

передал нам только итоги работы, и ее процессы остались в брульонах. Так, из-под нашего контроля ускользнуло созидание одного из важных звеньев драматической схемы. Последней и крупной переработкой в посредствующей редакции является переработка последнего монолога Чацкого. Как и в случае с сном Софьи, и здесь Грибоедов остался недоволен текстом посредствующей редакции, вырезал один лист и заменил его вклеенным, на котором нанес текст первой половины монолога. В тексте переписчика, оставшемся неприкосновенным, мы, однако, замечаем массу отличий от музейной редакции — приметы переработок в редакции посредствующей; таких переработок насчитывается 25 на 30 стихов. Ниже придется обсуждать судьбы посредствующей редакции последнего монолога Чацкого. Здесь ограничимся этим кратким указанием.

Мы проследили отличия посредствующей редакции Г. о. у. от предыдущей окончательного текста Музейного автографа. Для сравнения мы пользовались итогами творческой работы над посредствующей редакцией = первоначальным текстом Жандровской рукописи. Но от момента приезда Грибоедова в Петербург и до момента, когда Жандр распорядился в канцелярии снять копию с «брульонов», прошло много времени, и оно наполнено было творческими исканиями. Они угадываются, когда перед нами встают факты таких крупных новых переделок, как сон Софьи, сцена Молчалина и Лизы в четвертом акте, последний монолог Чацкого.

Однако мы имеем возможность не только угадывать многочисленные внутренние переработки в посредствующей редакции, но и изучать их в рукописной традиции. Только традиция эта менее достоверна, чем та, которой мы доселе пользовались. Для Музейного автографа мы установили, что Грибоедов ревниво берег его от посторонних, и это сказалось отсутствием списков: ведь только всего один единственный список Бехтеева дошел до нас от Музейного автографа, да еще одна маленькая цитата, заброшенная в старомодный роман Д. Н. Бегичева. Судьба посредствующей редакции была несколько иная. Вскоре по приезде в Петербург Грибоедов писал Бегичеву: «все просят у меня манускрипта и надоедают». Можно с уверенностью сказать, что и в эти первые дни петербургской жизни Грибоедов все еще не позволял списывать Г. о. у. Ведь он занят был такой крупной вставкой, как 12-е явление IV действия, и другими спешными переработками. И пока они всё тянулись непрерывной чредой, Грибоедов оберегал свой текст, предпочитая утолять жадное любопытство любителей поэзии своим мастерским чтением. Однако к концу лета творческие порывы стали стихать. Грибоедов уже видел, что круг переработок смыкается. Уже начинались хлопоты по напечатанию отрывков Г. о. у. в альманахе Булгарина, а вместе с тем становилось очевидно, что полному тексту долго не увидеть света. Все это, взятое вместе, располагало поэта к предоставлению любителям рукописного текста. Жандр рассказывает: «У меня была под руками целая канцелярия, она списала Г. о. у. и обогатилась, потому что тре-

бовали множество списков. Главный список, поправленный рукою самого Грибоедова, находится у меня». Несомненно, что это была первая серия списков комедии, пошедших по России. И несомненно также, что списки, вышедшие из канцелярии Жандра, копировались с первого, «главного списка» (а затем, конечно, один с другого).

Однако с какого же момента жизни Жандровской рукописи стали копироваться с нее списки? Жандр об этом рассказывает (в передаче Смирнова) так, будто сразу было изготовлено много списков и одновременно с другими — «главный». Это — одна из неточностей, которых так много в воспоминаниях современников. Изучение Жандровской рукописи и огромного количества списков Г. о. у. дает твердое основание утверждать, что между написанием первого — «главного» — списка и другими, идущими от «брульонов», а вернее— от него, прошло значительное время. Дело в том, что до сих пор среди массы дошедших до нас рукописных копий комедии не нашлось ни одного, который бы воспроизводил первоначальный текст Жандровской рукописи — «посредствующую» редакцию. Факт очевиден и бесспорен: пока Жандровская рукопись не покрылась новыми переработками, которых, как увидим ниже, набралось в общем почти до ста, пока текст не был приведен к окончательной редакции, как мы ее знаем теперь,— Грибоедов не разрешал снимать копий с Жандровской рукописи[87]. Все наличные списки Г. о. у. воспроизводят окончательный текст Жандровской рукописи (или являются копией с копии, или восходят к Булгаринскому списку, равному окончательному тексту Жандровской рукописи). Только две-три оговорки надо сделать при этом. Новые переработки (о них подробнее ниже) наносились Грибоедовым на Жандровскую рукопись разновременно. Это легко себе представить. Поправка возникла при том или другом чтении вслух, которых было, как знаем, так много и на которых Грибоедов даже импровизировал; она могла возникнуть при уединенном пересмотре поэтом рукописи, могла родиться на прогулке и т. д. Раз в наличных списках Г. о. у. мы не встречаем оригинальностей первоначального текста Жандровской рукописи, т. е. посредствующей редакции, это значит, что эти оригинальности уже утонули под новым текстом, который и копировался. Но детальное изучение списков обнаруживает, что Грибоедов предоставил копировать Жандровскую рукопись все же раньше, чем внес в нее решительно все нововведения. Две-три переработки запоздали, и в списках, которые действительно появились целой серией, мы улавливаем два-три архаизма, напоминающих о посредствующей редакции.

VI

18. Один из них очень крупный, и он для исследователя служит текстуальной и хронологической приметой многих списков. Это — текст последнего монолога Чацкого. Выше было указа-

но, что в Жандровской рукописи он был дан в более ранней редакции; потом часть его текста была вырезана и заменена переработанным, окончательным текстом; но куски прежнего текста сохранились. Между тем во многих дошедших до нас списках, в остальном равных окончательному тексту Жандровской рукописи, последний монолог изложен не в окончательной редакции, а в иной, средней между нею и музейной и совпадающей с фрагментами посредствующей редакции, сохраненными в Жандровской рукописи. Вывод ясен: сочтя творческую работу законченной, Грибоедов разрешил снимать копии с переработанной Жандровской рукописи. Несколько списков сразу разлетелось по Петербургу, плодя новые копии, а в это время Грибоедов испытал новое наитие и создал новую редакцию финального монолога Чацкого и в двух-трех местах тронул текст новыми поправками. После этого текст кристаллизовался, закрепился, и от него пошли новые списки дефинитивной редакции.

Итак, замена посредствующей редакции последнего монолога Чацкого окончательной произошла очень поздно, позднее, чем все остальные крупные переработки, например, сцены заигрыванья Молчалина с Лизой, сна Софьи и др.

Установив хронологический момент, можно вернуться к обсуждению вопроса о посредствующем тексте славного монолога — по существу, в связях с эволюцией текста.

Выше упомянуто, что эту эволюцию можно проследить не по автографам, не по авторизованным спискам и не по текстам, достоверность коих подтверждена свидетельством авторитетных современников, а по анонимным, часто недатированным копиям. Таким образом, внешняя убедительность таких текстов значительно уступает Музейному автографу или Жандровской рукописи. Из особого экскурса, приложенного в конце книги[88], ясно видно, как было много охотников до самочинных исправлений и дополнений и даже подделок Г. о. у. Тем осторожнее, стало быть, следует относиться ко всякому варианту, лишенному авторизации. Однако запас наших познаний по истории текста и творчества Г. о. у. так велик, и здесь установлены такие твердые опорные пункты, и можно применять такие точные приемы изучения и экспертизы, что и без внешнего удостоверения, путем анализа внутренних признаков, можем установить степень достоверности предлагаемых списками вариантов и дать им свое место в истории текста.

Подделки Г. о. у. или порчи текста старыми наивными переписчиками-интерполяторами бывают двух сортов. Или это переработка готовой фразы Грибоедова: перестановка слов, внесение одного или нескольких новых слов, сокращение фразы и т. д. Таких случаев огромное множество в рукописной традиции Г. о. у.

Вот примеры: Ну, сударь — ты? = Ну, сударь мой, а ты; Он слово умное говаривал ли сроду? = Он слова умного не выговорил сроду; Что раз о нем так пожалела = Что раз о ком-то пожалела; Прежалкое созданье! = Жалчайшее созданье; И спала с глаз долой мечта·

ний пелена! = Мечтанья с глаз долой, и спала пелена (список К. Н. Вавржицкого, «Русская старина», 1879, III, 569—571); Но выбей дурь из головы = Повыкинь вздор из головы; К чудесному я точно приготовлен = К необычайности я точно приготовлен (список Браккера, «Русская старина», 1879, III, 572—574); Когда невинны вы, к чему ж смущаться = Без думы, полноте смущаться; Да, иного бог понизит, другого вознесет = Да, чем кого господь поищет, вознесет» (Миллеровский список, академическое издание, II, 265); Зачем мне прямо, не скрываясь, не сказали (тот же список).

Другой сорт порчи-подделки — это собственные выдумки интерполятора, грубые вставки, чуждые духу подлинного текста, идущие вразрез с данными разновременных подлинных рукописей.

Например: Вам не к лицу печальной быть; И за безделицу сердиться для чего (Миллеровский список, слова Чацкого к Софье в последнем монологе); Скалозуб о книгах:

Пусть их лежат себе в пыли!
От них лишь злу нам можно научиться!
Пускай в них тот и копошится,
Ни денег у кого нет, ни земли;

Репетилов о Хлёстовой:

Не удалось! — К несчастью опоздал.
Вот эта нам была б под масть:
Заговорит, не даст пропасть.
Уж язычок! уж бабушка-нахал!..

(Гарусовский текст,
см. академическое издание. II, 252—253)

Однако изредка подделки живо, метко, правдиво разрабатывают тот или другой намек подлинного текста, входя в его дух и стиль. Так, например, в грубой гарусовской фальсификации, в речах Репетилова, мелькает счастливый домысел:

О чем бишь Нечто? Обо всем.
Ах, это Нечто! Милый друг,
Какие мысли, смелость, дух... (Изд. 1875, стр. 488)

Эти два стиха так близки типу и тону подлинных речей Репетилова, что их легко принять за грибоедовские. Но справка в автографической традиции сразу отводит эту интерполяцию: ни в Музейном автографе, ни в Жандровской рукописи, ни в Булгаринском списке — нигде нет и намека на этот вариант; монолог Репетилова повторяет всюду фразу о «Нечто» буквально одинаково. Грибоедов раз навсегда удовлетворился одной найденной редакцией.

Бывают, однако, случаи иного типа. Встречаемый в списках вариант, отсутствующий в авторизованных рукописях, не только родст-

вен грибоедовскому стилю по общему духу, не только удачно объединяется с соседними стихами, но, сверх того, является или развитием намека, данного в более раннем авторском тексте, или сам создает такую тему, которая потом оказывается разработанной в тексте позднейшем. Такие намеки и темы не могут возникать случайно, вне органической эволюции поэтического текста, и когда мы встречаемся с такими вариантами, хотя бы и в безыменных списках, мы должны дать им веру и включить в творческую историю.

Именно таков случай с последним монологом Чацкого. Во многих и многих списках, а за ними и в старых печатных изданиях (анонимное издание-unicum,— 30-х годов, в собрании Н. К. Пиксанова; издание Юрия Приваловского, Лейпциг, 1858; полнейшее издание Ф. Шнейдера, Берлин, 1858; первое полное издание Н. Тиблена, СПб., 1862; издание, вместе с «Недорослем», В. Стоюнина, М., 1874; издание Стоюнина же, СПб., 1880 и др.) мы встречаем монолог «Не образумлюсь, виноват» в особой, оригинальной редакции. Привожу его здесь:

Чацкий (*Софии по некотором молчании*).

Не образумлюсь... Виноват!
Не знаю, как я невпопад
Представил вас себе одной из хладнокровных
Искательниц фортун и женихов чиновных,
Которой красоте едва дано расцвесть,
Уж глубоко натвержено искусство:
Не сердцем поискать, а взвесить и расчесть
И торговать собой в замужство.
Нет, нет! Ошибся я... намечен был у вас
Любезник миленький, которого подчас
Могли бы, несмотря, что в возрасте он зрелом,
Беречь и пеленать и посылать за делом.
Муж мальчик, муж слуга, из жениных пажей,
Высокий идеал московских всех мужей! —
Но, боже мой, кого себе избрали?
Когда размыслю я — кого вы предпочли!
За что меня взманили, завлекли?
Повергли в бездну зол, мучений и печали...
Слепец! В ком я искал награды всех трудов?
Спешил, летел, дрожал — вот счастье, думал, близко!
Пред кем я давеча так страстно и так низко
Был расточитель нежных слов!..
Но что! Наказаны вы горем справедливым...
А вы, сударь, отец! Вы жертвуйте чинам,—
Собой и дочерью, желаю быть счастливым!
Я сватаньем своим не угрожаю вам!

(дальше, как в общепринятой редакции).

Воспроизвожу текст по одному из списков. В других списках есть разночтения (не говоря о пестрой разнице пунктуации), например, «глубоко ужь», «Слепец я! в ком искал», «дрожал, летел», «зачем меня взманили», «любовник миленький». Как видим, разницы незначительные.

Изучая приведенный вариант, легко установить его близость, с одной стороны, к раннему, музейному тексту, с другой — к первоначальному тексту Жандровской рукописи.

В Музейном автографе монолог начинается так (М IV 429—436):

Я перед вами виноват.
Не знаю, почему вас с теми ставил в ряд,
Которым впрочем здесь найдутся сотни ровных,
Искательниц фортун и женихов чиновных,
Которым красотой едва дано расцвесть,
Уж глубоко натвержено искусство
Не сердцем поискать, а взвесить и расчесть
И продавать себя в замужство.

В изучаемом варианте текст таков:

Не образумлюсь... Виноват!
Не знаю, как я невпопад
Представил вас себе одной из хладнокровных
Искательниц фортун и женихов чиновных,
Которой красоте едва дано расцвесть,
Уж глубоко натвержено искусство
Не сердцем поискать, а взвесить и расчесть
И торговать собой в замужство.

Совершенно очевидно, что второй текст является дальнейшей переработкой раннего текста. При этом столь же очевидно, что оригинальный авторский образ «искательниц фортун» никак не мог бы прийти в голову интерполятору. В раннем тексте есть фраза: «За что меня вы завлекли». Это своеобразное построение, несколько нескладное, отобразилось в переработке варианта: «За что меня взманили, завлекли» (в позднейшем уже: «З а ч е м меня» и т. д.).

С другой стороны, тот же вариант сближается и с позднейшим текстом. В отличие от раннего текста («по вас такой, чтоб был немножко прост и очень мил»), вариант намекает на Молчалина иначе: «любезник миленький», и это приближается к позднейшей формуле: «любезный человек». В варианте есть оригинальный стих, еще отсутствующий в ранней редакции:

Но что? Наказаны вы горем справедливым.

В окончательном тексте, данном Грибоедовым в Жандровской рукописи путем последних переработок, этого особенного стиха тоже

нет. Но в первоначальном тексте Жандровской рукописи, замененном вклеенным листом, сберeглись три стиха, зачеркнутых Грибоедовым потом, из коих один гласит:

Но что? Наказаны вы горем справедливым.

Никакой интерполятор не мог бы, конечно, создать такого совпадения.

Как вывод из этих сопоставлений, необходимо принять, что вариант последнего монолога Чацкого, засвидетельствованный большим количеством списков, есть не подделка, а подлинно грибоедовский текст. Его серединное положение между ранним музейным и позднейшим, окончательным, текстами дает ему и определенное положение в эволюции текстов; несомненно, он относится к посредствующей редакции и заполняет собою очень существенный пробел. Совершенно ясно, что на вырезанном Грибоедовым листке был изложен тот же самый (из осторожности скажем, пожалуй: почти тот же самый, так как возможны были мелкие переработки) текст, который сбережен списками. И самое появление его во многих списках теперь объяснится совершенно естественно: Грибоедов разрешил канцелярии Жандра делать списки с Жандровской рукописи в то время, когда в ней еще не был вырезан листок с посредствующей редакцией последнего монолога, и первая серия списков разошлась с этой приметой. Потом в числе последних переработок была пересоздана первая половина монолога, и дальнейшие списки отразили это нововведение.

19. История посредствующей редакции не исчерпывается эпизодом с последним монологом. Исчезнувшие брульоны могли хранить и другие еще варианты. Допустимо, что отдельные листы из этих брульонов разбирались приятелями поэта (аналогичный случай мы знаем о Черновой тетради Грибоедова: она сгорела в именьи Д. А. Смирнова; однако один листок из нее с стихотворением «Прости, отечество» каким-то случаем сберегся и потом попал в Гос. публичную библиотеку). Такое предположение как будто подтверждается одним литературным эпизодом, который почерпаем уже не из рукописной, а из печатной традиции.

В «Тифлисских ведомостях», 1832, № 3, 69—70 (цензурное разрешение 30 января 1832 г.) появилось «Письмо к издателям» Пустынника Горетубанского (Д. Е. Зубарева, как разъяснил позднее М. Гамазов в «Вестнике Европы», 1875, VII, 323). Здесь автор, рассказав о любительском исполнении Г. о. у. в Тифлисе 21 января 1832 г., в доме кн. Р. И. Багратиона, сообщает дальше варианты Г. о. у., какие нашлись в бумагах Грибоедова, принадлежавших П. Д. Завелейскому. В том же году в «Молве» (приложение к «Телескопу») были перепечатаны некоторые из этих вариантов — с оговоркой, что «сочинитель, [т. е. Грибоедов] имел в виду не литературные, а другие отношения», т. е. цензуру («Молва», 1832, № 26,

29 марта, отдел «Замечания», 102—103). Позднее это сообщение «Тифлисских ведомостей» и «Молвы» забылось, пока, наконец, Г. Н. Геннади не нашел старого номера «Тифлисских ведомостей» и не перепечатал письма Зубарева в «Русской старине», 1874, VII, 610—614 (с примечаниями самого Геннади и редакции, т. е. М. И. Семевского). Редакция журнала «обращала внимание читателей на то обстоятельство, что почти все изменения сделаны Грибоедовым (если только они действительно принадлежат ему самому), видимо, в угоду тогдашней цензуры — литературной и театральной» (стр. 614). Ввиду некоторой неточности перепечатки (редакция в самый текст вариантов ввела сопоставления с обычным чтением Г. о. у. и переменила счет стихов) И. Д. Гарусов, в издании 1875 г., вновь и совершенно точно перепечатал статью Пустынника Горетубанского (стр. 295—299). Не входя в оценку вариантов, Гарусов принял их достоверность как несомненную и только сожалел, что список Завелейского остается недоступным для изучения (стр. 415). В издании 1889 г. проф. И. А. Шляпкин ссылается на публикацию «Тифлисских ведомостей», не анализируя, однако, достоверности вариантов, но признавая их «сделанными самим Грибоедовым» (т. II, стр. 523; список Завелейского в ссылках он обозначает: Тифл.) Наконец в академическом издании (т. II, стр. 265) мною было вскользь отмечено, что большинство вариантов Завелейского — переделки ради цензуры и что аутентичность текста недостаточно вероятна.

Таким образом, варианты Завелейского, оглашенные в печати так рано, до сих пор не подвергались специальному изучению, что, впрочем, прежде и было трудно, так как не имелось точных критериев для оценки.

В «Тифлисских ведомостях» было приведено всего 14 вариантов (причем в одном случае — в трех видах, в другом — в двух). В шести случаях это действительно очевидные цензурные приспособления, близкие к тем, какие мы знаем в первопечатном тексте 1825 г. и в двух первых отдельных изданиях 1833 и 1839 гг. Так, в тексте Завелейского (= II 238) читается: «У нас в дивизии, не дале»; таким образом исчезло точное указание: «пятнадцатой» (этот стих совершенно выброшен цензурою из издания 1833 и 1839 гг.). Стиху II 306: «Его величество король был прусский здесь» придана уклончивая формулировка: «Его величество какой-то принц был здесь» (этот стих тоже вычеркнут из первых изданий). Стих III 248 передан так: «Конечно был бы он давно уж Комендантом» (второй вид: «Конечно, где-нибудь он был бы Комендантом»), таким образом исчезло словечко «московским», что является преувеличенной осторожностью даже в сравнении с первопечатным текстом 1825 г., где, как и в обоих первых изданиях, это слово сохраняется. Стих III 504, читаемый в свободном авторском тексте так: «Хоть пред монаршиим лицом», в тексте Завелейского передан в переработке: «Хоть пред известнейшим лицом», что соответствует подцензурным печатным текстам: «Хоть пред каким ни есть лицом».

Вместо ст. III 551: «По-христиански так он жалости достоин» (что сохранено и в первых печатных текстах) стоит: «по человечеству он жалости достоин». И, наконец, ст. III 632: «Во всех княжен вселять участье», переиначен так: «Во всяком возбуждать участье», что соответствует цензурной переделке в первопечатном тексте: «Во всех девиц вселять участие» (в изданиях 1833 и 1839 гг. подлинный стих уже восстановлен).

Если бы текст Завелейского предлагал только эти варианты, он не имел бы никакой художественной цены, и было бы безразлично, с этой точки зрения, принадлежит ли он самому Грибоедову или нет. Безразличен, пожалуй, и еще один вариант: ст. III 480: «Как? Чацкого кто свел в тюрьму» передан: «Кто Чацкого отсюда проводил в тюрьму»,— это можно счесть простой порчей текста. Зато остальные варианты привлекают больше внимания.

Вариант: «То постничаем, то обед» близко подходит к редакции Музейного автографа II 11: «Великий пост и вокруг обед», а его синтаксическая форма подготовляет дальнейший вариант посредствующей редакции: «То бережешься, то обед». Вариант: «Иной глядя на щастливый скачок» напоминает М II 116: «Глядя на смелые скачки», а построение фразы опять подготовляет следующий вариант посредствующей редакции: «Иной глядя на тот скачок». Любопытна переработка двух смежных реплик:

Скалозуб. За третье августа, теперь я не сумею
Сказать вам именно за что.
Ему дан с бантом, мне — на шею!
Фамусов. Скромны... и братец ваш,— люблю его за то!

Текст этой реплики Скалозуба колебался в подлинных рукописях Грибоедова. В М II 223 стояло: «За 3-е августа, мы брали батарею». В посредствующей редакции уже иначе: «засели мы в траншею», и можно догадываться, что автор хотел теперь иронически намекнуть на незаслуженность награды, так как брать батарею вовсе не то, что сидеть в траншее. По линии усиления этой иронии идет текст Завелейского: «не сумею сказать вам именно за что... Скромны...» Правда, в посредствующей редакции слова Фамусова о брате Скалозубе звучат иначе, чем в варианте, и повторяют текст музейный, но здесь легко допустить возврат от нового и не понравившегося варианта к старому, что бывает часто у Грибоедова. Своеобразен вариант описания екатериненского вельможи:

Лет за сорок назад все было, брат, чин чином,
Тогда не всякий мог быть знатным господином,
Но всякий важностью особенной надут.

Этот вариант естественно сопоставляется с переделками в подлинных рукописях: М II 72, 74: «А в те поры все важный люд...

Вельможа-Господин тем паче» — посредствующая редакция: «А в те поры все важны! в сорок пуд... Вельможа, в случае, тем паче». Описание падения из кареты в реплике Софьи II 466—471 перерабатывалось в подлинных авторизованных текстах три раза: дважды в Музейном автографе (где говорится еще о верховой езде) и еще раз в посредствующем тексте (где появляется уже карета). Текст Завелейского предлагает четвертую редакцию, опять — среднюю между окончательной редакцией Музейного автографа и посредствующим текстом:

Не трушу за себя: карета ли зацепит —
Подымут,— и опять
Готова съизнова скакать,—
Но за других ребячий страх и трепет.

И эта близость и к ранней и к позднейшей редакциям весьма показательна. В диалоге с Чацким в первом явлении третьего акта Софья говорит в М III 26: «А за собой смотреть куда небесполезно». В посредствующей редакции (= окончательной) — переработка: «А над собой гроза куда небесполезна». В соответствии с этими вариантами у Завелейского находим целых три новых: 1) «А строгость к самому себе небесполезна», 2) «Поправка вам небесполезна», 3) «И над собой гроза была бы нам полезна».

Приведенными вариантами исчерпывается весь запас в сообщении «Тифлисских ведомостей». Автор статьи, Д. Е. Зубарев, был скуп на комментарии; у него читаем только: «помещаю здесь поправки, сделанные А. С. Грибоедовым в бессмертной его комедии. Поправки сии, кажется, до сих пор не были известны публике, и они мне сообщены одним знакомым, получившим их от его превосходительства П. Д. Завелейского, пользовавшегося дружбою покойного автора. Вот они». И в конце статьи: «Все сии поправки писаны собственною рукою автора и найдены в его бумагах». Неясно, все ли поправки, какими располагал Зубарев, приведены им, или только некоторые (по выражению: «вот они» можно догадываться, что все). «Бумаги» Грибоедова не описаны Зубаревым и позже никогда и никому из исследователей не были доступны; и опять неясно, была ли это полная рукопись Г. о. у. или же только отдельные листки.

На «собственноручные поправки» Грибоедова не раз ссылались безо всяких оснований собственники или издатели разных списков комедии (например, Рюмин-Опочинин, Эристов, Гарусов). Сопоставление с автографами и авторизованными рукописями быстро обнаруживает недостоверность подобных вариантов. Но при всей осторожности, к которой обязывают эти прецеденты и скудость внешних данных о тексте Завелейского, следует все же сказать, что приведенные варианты внушают полное доверие. Сопоставление с Музейным автографом и Жандровской рукописью устанавливает их близость к подлинным творческим переработкам текста комедии, как мы виде-

ли выше. Несомненно, это — настоящий грибоедовский текст. В таком случае является вопрос: к какому моменту творческой истории Г. о. у. следует отнести варианты Завелейского? Здесь решающая роль принадлежит сопоставлениям с разновременными редакциями Г. о. у. Они дают стройную картину. Описание падения Софьи с каретой по варианту Завелейского является промежуточной редакцией между окончательным текстом Музейного автографа и посредствующим текстом,— значит, может относиться к лету 1824 г., когда созревал текст Жандровской рукописи. Тирада о надутых важностью вельможах, как и фраза о «щастливом скачке» общим своим тоном также тяготеют к музейной редакции и вместе с тем намечают переход к посредствующей редакции. То же и с другими вариантами.

Неясное показание Д. Е. Зубарева о «бумагах» Грибоедова можно понимать так, что это был один из отрывков старых рукописей поэта, быть может, один из «брульонов» или одна из тетрадей времени жандровского текста. Обратим внимание, что варианты Завелейского взяты только из второго и третьего действий, первый и четвертый акты в сопоставлении отсутствуют. Стало быть, можно заключить, что Зубарев располагал не полной рукописью, а именно фрагментами. В остальном решающее слово принадлежит сопоставлению с подлинными разновременными текстами Г. о. у. Характерная манера Грибоедова в переработках текста удостоверяет подлинность этих вариантов, а сделанные выше сопоставления с музейной и жандровской редакциями дают им посредствующее место между этими двумя рукописями.

Небольшое количество вариантов Завелейского и малая их художественная значительность не могут дать им большого места в творческой истории Г. о. у. Но два-три эпизода в разработке текста комедии ими освещаются более отчетливо, почему в дальнейшем они и будут привлекаться к сопоставлениям.

Есть еще один вариант той же категории, почерпаемый из печатной традиции.

В своей статье «Неизданные пьесы А. С. Грибоедова» («Русский вестник», 1872, IX, 235) В. И. Родиславский приводит «нигде ненапечатанный вариант слов Скалозуба в защиту армейцев (акт II, явл. 6-е)»:

А в первой армии теперь не то, что встарь!
Однажды на смотру изволил государь
Заметить самолично,
Что выправка и стойка — все отлично.

Родиславский при этом ни словом не обмолвился, откуда, из какой рукописи почерпнул он такой вариант. Таким образом судить о нем можно только по внутренним признакам. Эстетически вариант удачен, он хорошо отвечает духу речи Скалозуба и дает правдивую свежую бытовую черточку. С другой стороны, история текста Г. о. у.

обнаруживает, что Грибоедов в этом моменте речи Скалозуба колебался, искал наилучшей формулы и менял текст. В М II 397—400 читаем:

А в первой армии как выправлен солдат!
Мундиры пригнаны по тальям, всё в обхват,
И платья нижние облеплены, так узки,
В шагу доходят как ни в чем.

Это представляет заметное отличие от окончательного текста. Поэтому естественно вариант Родиславского мог бы поместиться в ряды переработок реплики Скалозуба. Он правдоподобен.

Если принять его достоверность, то к какому моменту творческой истории Г. о. у. его отнести? Окончательная редакция реплики закрепилась еще в Жандровской рукописи. Стало быть, его надо поставить между нею и Музейным автографом и отнести ко времени накопления «брульонов» 1824 г., т. е. положение варианта Родиславского аналогично вариантам Завелейского. Но степень его правдоподобности все же меньше, чем этих последних.

Этим и кончается история посредствующей редакции.

20. Чтобы выяснить судьбы посредствующей редакции, приходилось забегать вперед и касаться жандровского текста. Это было необходимо потому, что последний момент истории посредствующей редакции является первым моментом в истории Жандровской рукописи,— разумею написание первоначального ее текста. Когда именно он был сделан, нам точно неизвестно. Несомненно только, что между приездом в Петербург (1 июня 1824 г.) и тем моментом, когда в канцелярию Жандра поступили брульоны Грибоедова, должно было пройти не мало времени, в течение коего поэт создал те 520 переработок, которыми посредствующая редакция отличается от Музейного автографа. Едва ли на это пошло меньше месяца.

После того как первый, «главный» список вышел из канцелярии и поступил в распоряжение Грибоедова, петербургскому списку предстояла та же судьба, что и тифлисскому и московскому. Творческое возбуждение комедиографа еще не угасло, и на Жандровскую рукопись, такую аккуратную и чистенькую, стала ложиться сеть новых переработок. Они явственно выделяются над писарским почерком и их легко подсчитать. Вот точный цифровой итог, каким определяются все переработки внутри Жандровской рукописи (стихи, написанные Грибоедовым на вклеенных листах, тоже входили в подсчет):

Д. I. (на 486 стт.)	39 переработок
Д. II. (на 567 стт.)	7 »
Д. III. (на 638 стт.)	14 »
Д. IV. (на 530 стт.)	37 »
	Всего 97 переработок

В сравнении с цифрами переработок в посредствующей редакции это не много. Особенно мало переработок во втором и третьем актах. Здесь иногда десятки страниц идут за десятками, не получая ни одной переработки (см., например, стр. 71—107 рукописи — второе действие со стиха 212 до конца). По этим подсчетам живо чувствуется, что поэтическая изобретательность постепенно гаснет, и творческий круг замыкается. Из крупных переработок выделяется сон Софьи. Взамен вырезанного листа (стр. 20—21) Грибоедов вклеил другой, где вписал собственноручно новую — и окончательную — редакцию сна, 19 стихов. Несколько переработок нанесено на монолог Чацкого о французике из Бордо. Французская реплика Графини-внучки при появлении на балу заменена другой, столь же изысканной. Наконец, последнею — и по положению в пьесе, и, надо думать, хронологически — была переработка последнего монолога Чацкого. Здесь тоже на новом вклеенном листе Грибоедов вписал тридцать стихов, отменявших посредствующую редакцию первой половины монолога. Попутно переработаны еще три стиха (494—495 и 508). Поэт так дорожил финальным монологом, что и после такой кардинальной переработки вновь все его пересматривал и позже на новом тексте опять нанес несколько исправлений (ст. 476, 483, 484, 485).

Любопытную примету авторской заботливости являют собой переработки знаков препинания. В посредствующей редакции пунктуация была очень близка к музейной. Теперь Грибоедов настойчиво ее переделывает. Заметна при этом тенденция к большей выразительности: запятые переделываются часто в восклицательные знаки.

Выше уже приходилось говорить о том моменте, когда Грибоедов счел возможным разрешить снять первую копию с Жандровской рукописи. Как мы видели, тогда еще не все переработки были закончены, но поэт уже чувствовал замыкание творческого круга. Если мы условились, что на создание посредствующей редакции потребовалось не меньше месяца (стало быть, уже весь июнь 1824 г.), то приблизительно такое же время следует положить и на внутренние переработки Жандровской рукописи. Правда, здесь переработок несравненно меньше, но мы зато вправе думать, что и промежутки между исправлениями растягивались. Точных хронологических дат здесь мы не имеем, и только предположительно, соображая все обстоятельства, установим, что изучаемый период творческой истории занимает июль 1824 г.

А затем для Г. о. у. начался новый период.

21. Совершенно ясно, что в Петербург Грибоедов приехал, чтобы провести свою пьесу через цензуру в печать и на сцену. Вероятно, немедленно по приезде Александр Сергеевич начал соответствующие хлопоты. В первом же письме к Бегичеву из Петербурга (10/VI 1824) Грибоедов пишет: «Теперь о важных людях кстати: Василий Сергеевич Ланской, министр внутренних дел, ценсура от него зависит, мне по старому знакомству, вероятно, окажется благоприятен. Александр Сем. [Шишков] тоже. Частию это зависит от гр. Милорадовича, на днях он меня угощал обедом в Екатерингофе. Вчера я нашел у Паскевича велик. князя Никол. Павл., это до ценсуры не касается, но чтобы дать понятие, где бываю и кого вижу». В следующем письме к Степану Никитичу Грибоедов говорит: «Ах! прилична ли спесь тому, кто хлопочет из дурацких рукоплесканий!!» В полном соответствии с этими известиями находится сообщение актера В. А. Каратыгина в письме к П. А. Катенину от 12 июля 1824 г.: «Грибоедов теперь хлопочет о пропуске своей прекрасной комедии «Горе от ума», которой вряд ли быть пропущенной» («Русский архив», 1871, VI, 241). Сохранилось и воспоминание одного цензора о личных хлопотах Грибоедова у министра внутренних дел Ланского. Воспоминания записаны, правда, не самим цензором, а редактором «Русской старины», т. е. М. И. Семевским; имя цензора при этом не названо, но всего вероятнее, что это был О. А. Пржецлавский, который как раз в 1874 г. (и позже) печатал в «Русской старине» свои воспоминания. «Мы слышали от одного цензора, живущего в отставке, что еще в 1824 году в приемную к министру явился однажды высокий стройный мужчина, во фраке, в очках, с большою переплетенною рукописью. То был Грибоедов. Рассказчик, случившийся в приемной, спросил вошедшего, чего он желает? — «Я хочу видеть министра и просить у него разрешения напечатать мою комедию «Горе от ума». Чиновник объяснил, что дело просмотра рукописи принадлежит цензуре, и он напрасно обращается к министру. Грибоедов, однако, стоял на своем, а потому был допущен к министру; тот, просмотрев рукопись, перепугался разных отдельных стихов, и комедия на многие годы была запрещена: «Не иди Грибоедов к министру, а представь рукописи к нам в комитет,— рассказывал цензор,— мы бы вычеркнули из нее несколько строк, и «Горе от ума» явилось бы в печати почти десятком лет ранее, чем то случилось по гордости Грибоедова, пожелавшего иметь дело прямо с министром, а не с цензурным комитетом» («Русская старина», 1874, VI, 296). В этом рассказе есть преувеличения и неточности. Комедия не была «на многие годы запрещена»; в том же 1824 г. половину всего текста было разрешено напечатать в альманахе «Русская Талия», хотя и с цензурными пропусками и переделками. Только чиновничье ведомственное пристрастие могло заставлять утверждать, будто цензурный комитет вычеркнул бы тольке несколько строк и разрешил напечатать Г. о. у. На

самом же деле цензурный гнет тяготел над комедией целых тридцать лет. Но в ядре своем рассказ цензора правдоподобен; он хорошо согласуется с письмом к Бегичеву. Вполне вероятно, что Грибоедов лично являлся на прием к Ланскому в надежде на «старое знакомство». Из рассказа цензора как будто выходит, что судьба печатания Г. о. у. была отрицательно решена в первый же визит Грибоедова к Ланскому. Но письмо Каратыгина, свидетель более достоверный, говорит о длительных хлопотах с неопределенным пока результатом.

Записанный Семевским рассказ цензора не датирует посещения Грибоедовым министра, и мы можем колебаться на расстоянии целого месяца между первым упоминанием Грибоедова о цензуре в письме от 10/VI 1824 г. и известием Каратыгина от 12/VII 1824 г.

Какой текст мог представить министру Грибоедов в то время? В начале июня это мог быть текст посредствующей редакции, в середине июля это мог быть текст Жандровской рукописи. В рассказе цензора говорится о «большой переплетенной тетради». Стало быть, это не были «брульоны»-автограф. Жандровская рукопись дошла до нас в старинном переплете (о нем точно неизвестно, когда он сделан). Допустимо, что это была она. Но возможно, что здесь разумеется копия, специально изготовленная для представления в цензуру и содержащая текст, еще не вполне приближенный к жандровской редакции. Рукописью этой мы не располагаем, хотя она была бы очень интересна (в цензурных архивах до сих пор не удалось обнаружить ни одного списка Г. о. у.). А может быть, сообщение о «переплетенной» рукописи тоже неточно,— и весь вопрос о ней остается открытым.

Как бы то ни было, личные знакомства — с министрами внутренних дел и народного просвещения, с гр. Милорадовичем, петербургским военным губернатором, ведавшим и театрами да кстати и театральной цензурой, с И. Ф. Паскевичем и самим вел. кн. Николаем Павловичем, будущим императором — не помогли. Грибоедову не хватало выдержки и умения хлопотать в канцеляриях. Тогда на помощь к нему пришел большой мастер по этой части, журналист Булгарин. С Булгариным Грибоедов познакомился вскоре по приезде в Петербург. Тогда это был еще начинающий журналист и делец уже сказывался; Булгарин имел много знакомств и связей, уже издавал «Северный архив» (но еще не «Северную пчелу») и намечал другие литературные предприятия. Как раз около времени первых встреч с Грибоедовым Булгарин затеял издавать альманах театральных пьес и статей. Для такого альманаха Г. о. у.— самое яркое событие литературного сезона, предмет постоянных разговоров и споров среди литературов и в обществе — было бы находкой. Еще 29 мая 1824 г. в журнал входящих бумаг Петербургского цензурного комитета внесено было прошение издателя «Северного архива» Булгарина о позволении ему издавать «Пантеон драматической поэзии» (так именовал он тогда будущую «Русскую Талию»). 16 июля заведено было там особое дело об издании этой «карманной книжки». Труд-

ность предприятия состояла, между прочим, в том, что право цензурования театральных пьес было тогда захвачено Особой канцелярией министерства внутренних дел (впоследствии — Третье отделение), и там можно было ждать всяких препятствий. Булгарин сумел обойти затруднения. Так как в его альманахе предполагались не только отрывки из пьес, но и критические и историко-театральные статьи и смесь, то он выхлопотал своему альманаху льготу: его цензуровали в министерстве народного просвещения. Дело тянулось долго — целых полгода. Только в заседании 25 сентября Петербургский цензурный комитет постановил принять к рассмотрению «Пантеон драматической поэзии», а разрешение цензора Бирукова на самом альманахе помечено 15 ноября. Были и внешние стихийные препятствия к выходу альманаха: знаменитое наводнение 7 ноября, попортившее камни, на которых вырезаны были ноты. Но едва ли мы ошибемся, что главным затруднением для альманаха было прохождение через цензуру Г. о. у. Как мы знаем, отдельное издание пьесы оказалось немыслимо. В альманахе легче было провести отрывки, но и это встречало сильные препятствия. Всех подробностей мы здесь не знаем, но сохранилось письмо Грибоедова к Гречу и Булгарину от времени около 20—24 октября 1824 г.: «Напрасно, брат, все напрасно. Я что приехал от Фока, то с помощию негодования своего и Одоевского изорвал в клочки не только эту статью, но и даже всякий писанный листок моей руки, который под рукою случился. Прощай. Крепко твой А. Г. (Сбоку). Коли цензура ваша не пропустит ничего порядочного из моей комедии, нельзя ли вовсе не печатать? Иль пусть укажет на сомнительные места, я бы как-нибудь подделался к общепринятой глупости, урезал бы, и тогда весь 3-й акт можно поместить в альманахе. (Внизу). Еду. Скажи Булгарину... да нет. Я сам скажу, он меня поймет.— 24-го октября. Представь себе, что я тотчас отвечал на твою записку, в тот же день как получил, и уверен был до сей минуты, что отослал этот самый листок».

Письмо исполнено горячего раздражения цензурной борьбой. В конце октября цензура всё еще не решила, что́ из Г. о. у. она может пропустить в печать. По-видимому, были большие колебания в выборе отрывков, и цензурный комитет хотел бы взять наиболее невинное. Второй акт, с горячей полемикой Фамусова и Чацкого, казался, вероятно, очень опасным. Четвертый, где Репетилов рассказывает о тайных собраниях по четвергам и утверждает, что радикальные потребны тут лекарства, и где Чацкий в финальном монологе подводит итоги барской Москвы,— тоже не подходил. Более подходил первый акт да третий. Но и в первом, по-видимому, очень шокировали первые сцены, где обнаруживается, что молодая девушка из общества проводит ночи с глазу на глаз с молодым мужчиной (см. об этом ниже, в главе об образах). Они, действительно, были выброшены, и в «Русской Талии» появились сцены 7—10-я первого действия и весь третий акт («Русская Талия, подарок любителям и

любительницам отечественного театра на 1825 год». Издал Фаддей Булгарин. СПб. В типографии Н. Греча; книга вышла с запозданием — в январе 1825).

22. Сличение первопечатного текста с Жандровской рукописью показывает, что Грибоедов сообщил Булгарину для альманаха текст Г. о. у. после того, как закончил все исправления Жандровской рукописи, и в «Русской Талии» воспроизведен, таким образом, окончательный текст этой рукописи. Ср. стихи 350, 351, 425, 431, 432 первого действия и 46, 224, 292, 305, 325, 326, 392, 409, 410, 595 третьего действия по Жандровской рукописи с соответствующими местами в «Русской Талии». Речь идет, разумеется, собственно о первом и третьем актах, доступных для сравнения по альманашному тексту. Но альманах печатался так поздно, что мы вправе говорить о всей комедии.

Из немногочисленных разночтений два-три случайны. В III действии, явление 1-е, ст. 91—95 по Жандровской рукописи читаются так:

Чацкий. Мне весело, когда смешных встречаю,
А чаще с ними я скучаю.
Софья. Напрасно: это всё относится к другим,
Молчалин вам наскучил бы едва ли,
Когда б сошлись короче с ним.

В альманашном тексте разночтение: «Напрасно это вы относите к другим». В таком виде фраза теряет смысл и связь с контекстом, и всего скорее, что она есть просто корректурное искажение жандровской редакции: в позднейшем, Булгаринском, списке она читается правильно, так же как у Жандра. В 6-м явлении того же действия, к реплике Горича: «сейчас» (ст. 282 по Жандровской рукописи) дана в альманахе ремарка: «равнодушно», тогда как и в раннем — музейном и в позднейшем — булгаринском, тексте: «хладнокровно» (в соответствии с такой же буквально ремаркой при словах Горича в IV действии, явление 2-е: «Бал вещь хорошая, неволя-то горька»). В 7-м явлении к реплике Платона Михайловича: «Эх! братец! Славное тогда житье-то было» в Жандровской рукописи была ремарка: «со вздохом»; в первопечатном тексте заменена: «вздыхает». В 13-м явлении, в ремарке, в Жандровской рукописи стояло: «Чацкий, Софья и несколько посторонних, которые в продолжении расходятся». В «Русской Талии» вставка: «в продолжении сцены», которая, однако, вновь исчезла из Булгаринского списка. В ремарке к 9-му явлению III акта в Жандровской рукописи (и потом в Булгаринском списке) говорилось: «между прочем Загорецкий». В первопечатном тексте иначе: «между прочими».

Зато в первопечатном тексте есть одна вставка, имеющая литературную ценность и закрепленная в позднейшем тексте. В беседе Чацкого с Софьей, в 1-м явлении III действия, на вопрос Александра Андреевича: «кто более вам мил?» Софья отвечала, по первоначаль-

ному тексту Жандровской рукописи: «Вот спросы пречудные». Эта фраза там перечеркнута поэтом и сверху надписано: «Родные». Но и такая поправка не удовлетворила автора, и в тексте «Русской Талии» уже находим: «Есть многие, родные»... В таком виде ответ Софьи воспроизведен и в Булгаринском списке.

Итак, содержание альманашного текста почти буквально совпадает с окончательным текстом Жандровской рукописи и является его воспроизведением (с небольшим освежением текста рукою Грибоедова).

Но подлинная грибоедовская орфография и пунктуация подверглась большим изменениям и часто заменяется шаблонной, корректорской. Поэтому для читателей пропадали многие характерные особенности говора и произношения и отметки в интонациях действующих лиц, подсказывавшиеся своеобразной постановкой знаков препинания. Ср. ст. 44, 162, 181 — 184, 191, 414 III действия в Жандровской рукописи с соответствующими стихами в «Русской Талии». Кроме того, цензурою произведено много изъятий и переделок в тексте. Так, в 7-м явлении первого действия, в реплике Чацкого: «Со всей Европой породнятся» (ст. 370 по Жандровской рукописи, счет стихов коей совпадает с Булгаринским списком) слово «Европой» заменено «вселенной». В той же реплике ст. 380 «В ученый комитет который поселился» переделан: «Между учеными который поселился». В третьем действии, явление 1-е, после ст. 5: «Ужь разве поумнел?.. А тот» пропущены стихи:

Хрипун, удавленник, фагот,
Созвездие маневров и мазурки!
Судьба любви, играть ей в жмурки,
А мне...

В ст. 37 и 39 поставлено: вместо «правлений» — «одежд» и вместо «по армии» — «по должности»; в ст. 129: вместо «За армию стоит горой» — «Он за своих стоит горой». В явлении 3-м вместо ст. 172 — 180:

Молчалин. Вам не дались чины, по службе неуспех?
Чацкий. Чины людьми даются,
А люди могут обмануться.
Молчалин. Как удивлялись мы!
Чацкий. Какое ж диво тут?
Молчалин. Жалели вас.
Чацкий. Напрасный труд.
Молчалин. Татьяна Юрьевна рассказывала что-то,
Из Петербурга возвратясь,
С министрами про вашу связь,
Потом разрыв...

напечатано:

Молчалин. Вам не дались чины.
Чацкий. Не всякому успех.
Молчалин. Татьяна Юрьевна рассказывала что-то,
Из Петербурга возвратясь,
С иными важными людьми про вашу связь,
Потом разрыв...

Вместо слов Молчалина о Фоме Фомиче (ст. 203 — 204): «При трех министрах был начальник отделенья, переведен сюда» стоит: «Отличного ума и поведенья, из Петербурга к нам переведен». Вместо ст. 217: «Ведь надобно ж зависеть от других» поставлено: «Ведь надобно ж других иметь в виду», а вместо слов Молчалина (ст. 218): «В чинах мы небольших» — «чтоб не попасть в беду». В явлении 20-м, ст. 349, слова Платона Михайловича о Загорецком: «Отъявленный мошенник, плут» переделаны так : «Известный плут». В реплике Скалозуба, ст. 404, слова: «В его высочества, хотите вы сказать» переделаны: «То есть, хотите вы сказать». В явлении 19-м, ст. 482, в реплике графини-бабушки пропущена фраза: «Что, к фармазонам в клоб». В явлении 21-м, ст. 504, вместо слов Фамусова «перед Монаршиим лицом» поставлено: «перед каким ни есть лицом». В том же явлении, после ст. 522 пропущены ст. 523—547 (реплики Фамусова, Хлёстовой, княгини, Скалозуба, Фамусова и Загорецкого — спор о пансионах, лицеях, педагогическом институте, сожжении книг, цензуре басен). В монологе Чацкого о французике из Бордо, после ст. 581, пропущены стихи:

Своя провинция. Посмотришь, вечерком
Он чувствует себя здесь маленьким царьком.

И дальше, после ст. 596, выброшено еще 15 стихов — о жалкой тошноте по стороне чужой, о величавой одежде и т. д.

За исключением таких цензурных пропусков и переделок и корректорских исправлений в орфографии и пунктуации первопечатный текст почти буквально близок к Жандровской рукописи, некоторые же, немногие, авторские поправки, отличающие его от этой рукописи, делают его буквально сходным с Булгаринской рукописью.

Но с какой же рукописи набирался первопечатный текст? Точнее: какая рукопись была представлена в цензуру и потом, после цензорской вивисекции, была отправлена в типографию? Прямого ответа у нас нет. Конечно, это не была Жандровская рукопись: на ней не имеется никаких цензорских и типографских следов. Наверно это был особый список, снятый с Жандровской рукописи. Он был, конечно, полный, т. е. содержал в себе все четыре действия. Он был сделан тщательно; об этом можно судить по многим мелким приметам грибоедовской графики. Он наверно был просмотрен самим Грибоедовым

перед сдачей в цензуру, т. е. авторизован. Но и этот список не дошел до нас.

Какое участие принимал сам Грибоедов в печатании текста Г. о. у.?

Из письма к Гречу мы знаем, что, предоставив главную роль в хождении по цензурным делам Булгарину (и Гречу), Грибоедов не устранился и сам. Он был, например, у фон-Фока, небезызвестного помощника Бенкендорфа, хлопоча о пропуске комедии. Он изъявил готовность как-нибудь «подделаться к общепринятой глупости» и урезать текст. Изучая отрывки Г. о. у. в альманахе, мы отчетливо видим следы этой борьбы с цензурой и даже — следы уступок цензуры горячему автору. В «Ошибках», приложенных в самом конце альманаха, на последней ненумерованной странице, следы этого компромисса явственны. Вместо стиха: «Правлений, климатов и нравов, и умов» в альманахе было поставлено: «одежд и климатов» и т. д. Это уже слишком пресным делало стих, и в «Ошибках» был отвоеван компромисс: «народов, климатов». В подлинном грибоедовском тексте стояло: «во всех княжон вселять участье». Княжны показались нецензурными, и в альманахе было напечатано: «во всех девиц вселять участье». В «Ошибках» видим новую, более широкую редакцию, какой не было даже в жандровском тексте: «Во всяком возбуждать участье». В одном случае в «Ошибках» встречаем переработку не цензурного, а эстетического происхождения. В альманашном тексте (как и в Жандровском и в Булгаринском списках) стояло: «В горах изранен в лоб». «Изранен» — предполагает ранение в нескольких местах или частях тела: «изранен в лоб» сказано неловко. И вот в «Ошибках» появилось стилистическое исправление: «В горах был ранен в лоб». Оно, конечно, принадлежит самому автору, никому другому. Можно предполагать, что и в других случаях не обошлось без участия автора. При цензурных изменениях были случаи изъятия целых стихов, отчего терялось рифмование. Слова о Фоме Фомиче надо было согласовать с предыдущим стихом, оканчивавшимся на «преступленье»,— появилось «Отличного ума и поведенья». Реплика Молчалина: «Ведь надобно ж зависеть от других» была искажена цензурой: «Ведь надобно ж других иметь в виду», необходимо было подогнать к этому искажению следующую реплику,— и появилось: «Чтоб не попасть в беду». Впрочем, это предположение нуждается в оговорке: и после смерти Грибоедова, когда цензуровались отдельные издания 1833 и 1839 гг., при цензурных вторжениях кто-то находчиво спаивал растерзанные стихи и подбирал новые рифмы. Но отзвуки авторского вмешательства, какие чувствуются в «Ошибках», дают право и в цензурных казусах альманашного текста видеть руку автора. Настоянию автора, вероятно, следует приписать то, что в «Ошибках» указано точно, в каких местах текста следует вставить по три звездочки, как знаки пропусков.

Держал ли Грибоедов корректуру отрывков в «Русской Талии», трудно сказать. Об этом нет прямых указаний; неизвестно, был ли он

опытен в этом деле (раньше он печатался очень мало); если даже и держал, то об этом трудно прямо судить. Что в пунктуацию вмешивался типографский корректор или сам владелец типографии, первый тогдашний грамматист Н. И. Греч, это видно из шаблонной расстановки знаков препинания, о чем говорилось выше и что так обесцветило оригинальную грибоедовскую пунктуацию. Некоторые опечатки были замечены и исправлены в «Ошибках». А некоторые так и проскользнули незамеченными (например, «над мою» вместо «мною», двоеточие в конце стиха «московский житель и женат»). Впрочем, делать отсюда вывод, что Грибоедов сам не корректировал текста, нельзя: Грибоедов не замечал нередко крупных ошибок, проверяя свой текст в списках.

Отдача в печать двух больших отрывков Г. о. у., из коих один был равен целому — и обширнейшему — акту пьесы, обозначало формальное завершение художественных работ. Правда, еще целых два акта (второй и четвертый) были вне печатного закрепления, но Грибоедов широко разрешал делать списки с полного текста Г. о. у., не опасаясь уже, что текст «несовершенен, нечист».

После того как Грибоедов подарил А. А. Жандру «главный список», располагал ли поэт своим собственным списком Г. о. у.? Это несомненно. При обыске в крепости Грозной 22 января 1826 г. у Грибоедова «в одном чемодане нашли довольно толстую тетрадь. Это было Г. о. у.» (Шимановский, «Русский архив», 1875, VII, 343). 9 декабря 1826 г. из Тифлиса в Москву Грибоедов пишет С. Н. Бегичеву: «Заставь Ермолова Петра Николаевича возвратить мне мой манускрипт Г. о. у.». П. Н. Ермолов, двоюродный брат Алексея Петровича, был знаком Грибоедову по Кавказу. Проезжая из Петербурга в Тифлис в 1826 г. (по освобождении из-под ареста), Грибоедов вез с собою рукопись Г. о. у. (Грибоедов называл манускриптом всякую рукопись, не только автограф),— рукописный текст, несомненно более позднего происхождения, чем Жандровская рукопись, и, наверно, заменявший ее. Никаких данных об этом манускрипте и его происхождении мы не имеем: неизвестно также, сумел ли Бегичев заставить возвратить этот манускрипт по принадлежности — Грибоедову. Если и нет, то мы все же должны предполагать, что у Грибоедова на Кавказе и потом в Персии имелся список комедии, по которому он, наверно, не раз читал пьесу среди своих тифлисских и других знакомых (ср. Шимановский, «Русский архив», 1875, VII, 339), и который не мог быть отменен неполным печатным текстом. Однако никаких точных данных о таком списке мы не имеем. Можно предполагать, что один из списков находился у Грибоедова в Тегеране и погиб в катастрофу 30 января 1829 г.

Теоретически допустимо, что списки Г. о. у. в окончательной редакции, выработанной в Жандровской рукописи, были подарены автором сестре Марье Сергеевне и жене Нине Александровне. Но о них не имеем никаких данных. Вообще рукописная традиция не сохранила для нас никаких других авторитетных списков, кроме Булгаринского.

После того как Булгарин провел в своем альманахе половину комедии, Грибоедов очень сблизился с ним. В дальнейшие годы Александр Сергеевич постоянно переписывался с Булгариным, поручал ему свои дела, печатался в «Северной пчеле» и т. д. (об отношениях Грибоедова и Булгарина см. академическое издание, т. III, стр. 326—327). Отчаявшись сам напечатать всю пьесу и провести ее на сцену, Грибоедов доверил это дело Булгарину, опытность и умелость коего, а также его преданность стояли для Грибоедова вне всякого сомнения. С этим связано возникновение Булгаринского списка.

VIII

23. Булгаринский список является позднейшим из всех четырех авторизованных текстов Г. о. у.

Когда этот список создавался, мы в точности не знаем. Быть может, он был изготовлен и хранился у Булгарина задолго до того момента, когда Грибоедов сделал на его титульной странице известную надпись: «Горе мое поручаю Булгарину. Верный друг Грибоедов. 5 июня 1828»,— что было накануне отъезда Александра Сергеевича на Восток (он выехал из Петербурга 6 июня 1828 г.). Об этом моменте мы читаем в одном письме Ф. В. Булгарина: «Грибоедов, уезжая посланником в Персию, дал мне полное право распоряжаться сею комедиею и передал на нее право собственности собственноручною надписью на подлинной комедии и особою формальною бумагой». (Письмо Ф. В. Булгарина к Михаилу Александровичу Дондукову-Корсакову из СПб. от 1 марта 1832 г. «Библиографические записки», 1859, № 20, стбц. 621; «формальная бумага» до нас не дошла). Но самый процесс тщательной переписки огромной рукописи должен был взять много времени. Кроме того, на переписанный текст нанесено много мелких поправок, что тоже требовало времени, так что по одним этим соображениям надо время написания рукописи отодвинуть дальше от 5 июня. Рукопись переписана одним четким канцелярским почерком, чрезвычайно старательно, более старательно, чем даже Жандровская рукопись; переписчик рабски копировал свой оригинал и если допустил несколько оплошностей, им самим не замеченных, то таких совсем немного. На рукопись наброшена сеть исправлений. Есть в рукописи несколько исправлений и помет (черным и синим карандашами), несомненно, позднейшего происхождения; относительно огромного большинства других (нанесенных чернилами) невозможно с уверенностью утверждать, кому они принадлежат, так как это все знаки препинания или отдельные буквы, бесхарактерные по написанию. Но есть несколько целых слов, вписанных в текст, почерк коих похож на грибоедовский. Так, например, в стихе: «Сам погружен умом в Зефирах и Амурах» слово «умом», внесенное над строкою, напоминает почерк Грибоедова. То же надо сказать о двух репликах Репетилова и Чацкого, пропущенных переписчиком и вставленных,

по-видимому, Грибоедовым в 4-м явлении IV действия: «Шумим, братец, шумим... Шумите вы? и только?» Отсюда можно догадываться, что и многие другие исправления — букв и пунктуации — принадлежат самому автору комедии. Грибоедов, уезжая на Восток с предчувствиями близкой смерти и поручая Булгарину судьбу лучшего своего создания, конечно, просмотрел оставляемый для сцены и печати текст. Правда, пересмотр не был таким тщательным, как это наблюдаем в Жандровской рукописи. Грибоедов пропустил несколько явных погрешностей переписчика, которые исправил бы непременно при более внимательном чтении. Но, с другой стороны, и материала для исправлений было немного: к моменту пересмотра текст уже был давно фиксирован в художественном сознании поэта.

В рукописи встречаются грубые ошибки-описки, но они самоочевидны, не могут вводить в заблуждение, а потому и не опасны. С другой стороны, многое следует отнести к своеобразиям правописания самого Грибоедова, что теперь весьма легко установить, сопоставляя Булгаринский список с Музейным автографом и Жандровской рукописью. Это сопоставление обнаруживает, что Булгаринский список так буквально близок к Жандровской рукописи, что если бы не два-три характерных разночтения, можно было бы утверждать, что он копирован с нее. В текстуальном отношении Грибоедов не произвел почти ни одного изменения, не прибавил и не убавил ни одного стиха, не переменил ни одной рифмы, не переставил слов,— словом, оставил текст Жандровской рукописи в новом списке в полной неприкосновенности. Но особенно показательны пунктуация и орфография — и для автора, и для переписчика. Все характерные особенности грибоедовского письма строго соблюдены: то же обилие восклицательных знаков — двойных и тройных, те же непременные тире в конце стихов, обильные многоточия, даже такие странности, как запятая или двоеточие в конце реплики, и те же формы живого языка: раде (и ради), два дни, наряду с такими условностями, как другий, иный, седьмсот и пр. Сохранены даже такие особенности жандровского текста, как: «к прихмахеру», или написание: «не съ умею» (II 536). В ремарке к 9-му явлению III акта в Булгаринском списке, как и в Жандровской рукописи, стоит: «между прочем Загорецкий» (тогда как в первопечатном тексте — «между прочими»). Та же пунктуация (или вернее — то же отсутствие знака препинания) в ст. III 383: «Купил он говорит» во всех трех рукописях: Музейной, Жандровской и Булгаринской.

Есть, однако, и разночтения. Некоторые из них случайны и несущественны. Так, в Булгаринском списке пропущены некоторые авторские ремарки: в I действии к ст. 56 (Фамусов): «торопливо», к ст. 303: «уходит», к ст. 448: «ей в след вполголоса». И вернее всего, что это — пропуски переписчика, не замеченные автором. В перечнях действующих лиц того или другого явления отдельные имена варьируются: то с отчеством, то, наоборот, без отчества,

например, в 6-м явлении I действия в Булгаринском списке «София», а в Жандровской рукописи — «София Павловна». В некоторых случаях «славяно-русские» особенности языка сглажены в Булгаринской рукописи: «седьмой, осьмой» (I 16), хотя во многих других случаях сохранены. В Булгаринском списке III 229: «Неуж-ли», тогда как в Жандровской рукописи (и в Музейном автографе, и в первопечатном тексте) — «Неуж-то». Обо всех таких разногласиях — их вообще немного — трудно сказать, кем они созданы: автором или переписчиком, всего вернее последним.

Но имеются три-четыре случая, когда в варианте чувствуется авторская рука. В афише Жандровской рукописи Наталья Дмитриевна названа «молоденькой дамой», а в ремарке 5-го явления III действия: «молодая дамочка». В Булгаринском списке в обоих случаях уже «молодая дама» — в соответствии с первопечатным текстом. К словам Загорецкого о цензуре басен (III 542) дана в Булгаринском списке великолепная психологически ремарка: «с кротостию»; ее нет ни в Музейном автографе, ни в Жандровской рукописи; в первопечатном тексте здесь как раз огромный цензурный пропуск. В IV действии, ст. 60, в Жандровской рукописи Репетилов говорит: «И разразит меня господь»; в Булгаринском списке «Да разразит»... Лиза говорит, в Булгаринском списке, Молчанину про Фамусова: «а иногда и чином подарит», вместо «наградит» в Жандровской рукописи. В Жандровской рукописи на вопрос Чацкого, III 15: «Кто более вам мил?» Софья отвечала: «Родные» (так в окончательном тексте Жандровской рукописи; в первоначальном = посредствующей редакции: «Вот спросы пречудные»). В Булгаринском списке уже: «Есть многие, родные» (т. е. так же, как и в первопечатном тексте). Эти два последние разночтения существенны. Они устанавливают неопровержимо факт, что Булгаринский список копировался не с Жандровской рукописи, хотя в печати и было заявлено мнение: с Жандровского списка «была снята копия и для так называемого Булгаринского списка» (Н. В. Шаломытов. «Русская старина», 1909, II, 324, примеч.).

Наличие разночтений заставляет утверждать, что имелся какой-то текст, посредствующий между Жандровской рукописью и Булгаринским списком. Быть может, это тот «манускрипт», который взял у Грибоедова П. Н. Ермолов. Отсюда можно косвенно заключить, что пропуски некоторых авторских ремарок в Булгаринском списке объясняются небрежностью не его переписчика, а того, который делал посредствующий список. Впрочем, небрежностей этих немного, и оба переписчика работали с поразительной тщательностью. В сущности и все переработки второй категории в Булгаринском списке незначительны, и из сопоставления Булгаринского списка с Жандровской рукописью становится очевидно, что на протяжении четырех лет, от Жандровской рукописи через первопечатные фрагменты к Булгаринскому списку текст Г. о. у. оставался неизменным.

IX

24. Каковы же итоги и выводы текстовой истории Г. о. у.?

Мы допросили подлинные автографы комедии, ее авторизованные и авторитетные списки, ее первопечатный текст, показания самого Грибоедова в письмах, воспоминания современников и другие материалы. Результаты получились прочные и бесспорные.

Биографическое предание возводит возникновение Г. о. у. к 1812 г., к тому времени, когда автору было едва 17 лет (показание Шнейдера). Бегичев готов отнести начало работ к 1816 г. Д. О. Бебутов показывает, что Грибоедов читал ему стихи из Г. о. у. в 1819 г. Показания всех трех свидетелей не подкреплены никакими документальными данными, никак текстовых отрывков не дошло до нас. Не сомневаясь в правдивости свидетелей, мы можем принять их показания только с большими ограничениями; они сами говорят об «отрывках», «начатках», «плане», «сценах», «проекте». Всего вероятнее, что их сознание и потускневшие воспоминания переносили на Г. о. у. черты иных юношеских опытов Грибоедова в комедийном жанре. Правдоподобно, что ранние, еще смутные замыслы и планы бытовой и психологической комедии из московской жизни возникали у молодого Грибоедова, но в студенческие и гусарские годы и потом в петербургской светской жизни он не удосужился сосредоточиться на большой художественной работе. Только на Востоке, в Персии, Грибоедов приходит к мысли о крупном труде. Здесь отправным пунктом следует считать его письмо к неизвестному от 18 ноября 1820 г., где ярко обнаружился этот созревший замысел. Но и в Персии едва ли многое было сделано Грибоедовым для осуществления замысла. Только с ноября 1821 г., с переездом в Тифлис, в более культурную обстановку, драматург получил возможность и досуг вплотную засесть за работу. Ее продуктивности способствовали беседы с приехавшим в Тифлис Кюхельбекером. Может быть, еще в Персии Грибоедов набрасывал на бумагу планы комедии, отдельные сцены и т. п. Ни самих рукописей, ни даже никаких показаний о них до нас не дошло,— судить об этом мы можем только гипотетически. Про Тифлис мы знаем положительно, из показаний Кюхельбекера, что Грибоедов писал там и тогда Г. о. у. и читал другу написанное по частям. Конечно, это были сначала черновики, на которых, наверно, скоро нарастало много всяких исправлений. Потом текст с черновиков переводился на беловую рукопись и, может быть — не однажды. Никаких черновых бумаг до нас не дошло, и ни Грибоедов, ни Кюхельбекер, никто иной об этом не сообщают, но предполагать их наличность естественно по здравому смыслу и по аналогии с позднейшими рукописями и свидетельствами. Вполне допустимо, что в Тифлисе в бумагах Грибоедова имелся уже весь сценарий комедии и этюды отдельных сцен по всем четырем действиям. Но вся автографическая традиция не дошла до нас,— кроме одной, правда драгоценной, части. А именно: в 1822 г., вероятнее —

во второй половине, а может быть — и в начале 1823 г. была создана беловая рукопись первых двух актов Г. о. у. Опять возможно, что на этот перебеленный текст еще в Тифлисе стали ложиться новые переработки.

Но крупные трансформации ждали эту рукопись позже. Перед III и IV актами Грибоедов остановился: чтобы изложить их в такой же беловой рукописи, как и I—II акты, надо было разработать бытовую картину и типы московского барства. В самом начале марта 1823 г. Грибоедов получил отпуск из Тифлиса в Россию. Он повез в Москву беловую рукопись первых двух актов; это была первая часть Музейного автографа, которую можно назвать тифлисской. В конце марта или в начале апреля 1823 г. в Москве Грибоедов читает тифлисскую рукопись Бегичеву, вырезывает и сжигает несколько листов из нее и заменяет их другими — с новым текстом. В апреле же Грибоедов читал ту же рукопись Вяземскому и по его совету передал Лизе реплику Софьи: «Для компаньи». В апреле и мае Грибоедов посещал большой московский свет, собирая материалы для картин и типов «грибоедовской Москвы». С большой долей вероятности можно думать, что именно в это время возникла мысль вставить в будущий текст характеристику Толстого-Американца и роль Репетилова. Собранный жанровый материал (быть может, закрепленный в черновых набросках, до нас не дошедших) требовал для разработки нового досуга. В конце мая или начале июня Грибоедов переехал в тульскую деревню Бегичева и здесь с июня по август включительно, три месяца, работал над III и IV актами комедии. В деревне возникли черновики этой второй части Г. о. у. Непосредственные наблюдения над двумя супружескими парами Бегичевых, наверно, вдохновили Грибоедова на создание живописной группы супругов Горичевых. Из черновых текстов возникла, вероятно — к сентябрю 1823 г., их беловая сводка — вторая, деревенская, половина Музейного автографа. Теперь она сомкнулась с первой, тифлисской, и обе образовали целостный — первый полный — текст комедии. Огромный круг работ был замкнут. В сентябре Грибоедов переехал в Москву. Здесь Грибоедов продолжал работать над текстом Г. о. у. Если допустить, что на беловом тексте первых двух актов наносились переработки еще в Тифлисе и потом в Москве, весною, то теперь, с осени и зимою, такие же переработки стали ложиться на беловой деревенский текст. Так от основного текста Музейного автографа Грибоедов переходил к его окончательному тексту, в автографе возникло два текстовых слоя, и рукописи из беловых превращались в черновые.

Если весною 1823 г. Грибоедов, имея в портфеле только два первых акта, знакомил с ними только немногих друзей, то теперь, осенью, привезя в Москву полный текст Г. о. у., он не имел мотивов таиться. Он уже читает пьесу в обществе, до нас донеслось предание, что в Москве стали появляться копии с рукописной комедии (списки И. П. Скобелева и кн. В. П. Волконской). Правда, эти списки не

дошли до нас, и можно утверждать, что автор неохотно разрешал копировать текст. Впрочем, один, редчайший, список с Музейного автографа сохранился: он возник, вероятно, в 1824 г., хотя принадлежал И. П. Бехтееву, встречавшемуся с Грибоедовым в деревне у Бегичева еще летом 1823 г. Другой список — полный или в отрывках — имелся у Дмитрия Н. Бегичева и в коротенькой цитате отображен им в его романе «Ольга, быт русских дворян»; кроме этих случайных цитат до нас не дошло никаких данных об этом списке. О комедии заговорили в обществе. О ней писали в Петербург, молва о ней докатилась и до Пушкина в далекой Одессе.

Сезон 1823 — 1824 гг. в Москве дал Грибоедову еще много бытовых наблюдений. Над первоначальным текстом Музейного автографа поднялся окончательный текст. Поэт готов был счесть пьесу созревшей. Естественно было подумать о постановке на сцену. Барская и административная Москва была недоброжелательна к сатирической комедии, надеяться на разрешение ее московской цензурой было нельзя. Надо было везти пьесу в Петербург. Музейный автограф был весь испещрен переработками. Автограф Грибоедов подарил С. Н. Бегичеву, а в Петербург повез новую, беловую рукопись. Неизвестно, была ли она переписана рукою самого Грибоедова или это была писарская копия. Но несомненно, что копия воспроизводила окончательный текст Музейного автографа,— со всеми оригинальностями грибоедовской орфографии и пунктуации. Может быть, рукопись была изготовлена в Москве задолго до отъезда, и тогда на ней могли уже лечь новые переработки. Творческая фантазия Грибоедова работала возбужденно. На переезде из Москвы в Петербург он обдумал новую сцену между Молчалиным и Лизой в IV акте, существенно изменяющую весь финал пьесы; немедленно по приезде в столицу Грибоедов изложил ее на бумаге — целых 66 новых стихов. А затем, среди блестящих успехов пьесы в петербургских литературно-общественных кругах, Грибоедов неутомимо продолжал совершенствовать текст. Вновь беловая рукопись стала обрастать всевозможными переработками и, наконец, превратилась в черновик, в «брульоны», в которых, на взгляд постороннего человека, трудно было разобраться. К величайшему сожалению, эта рукопись — брульоны — исчезла потом и недоступна непосредственному изучению. Но ее особенности воссоздаются текстологическим анализом — через сравнение окончательного текста Музейного автографа и первоначального текста Жандровской рукописи. По ее серединному положению между этими двумя дошедшими до нас текстами я называю ее посредствующей редакцией.

Опять возникла необходимость создать беловую рукопись. В канцелярии А. А. Жандра это и сделали, сделали образцово. Так около августа 1824 г. возникла Жандровская рукопись — итог огромного количества (свыше 500) переработок в посредствующей редакции. Однако и эти богатые итоги не удовлетворили взыскательного поэта. На писарскую копию опять начали наслаиваться новые переработки,

в конце концов набралось вновь до ста таких изменений. Впрочем, творчество начало иссякать. Грибоедов это сам чувствовал — и разрешил снимать копии с окончательного текста Жандровской рукописи.

Вскоре по Петербургу, а потом и по всей России стали разлетаться рукописные копии Г. о. у.

Они оказались двух изводов; отличием более позднего является новая редакция последнего монолога Чацкого: Грибоедов переработал его позже, чем создалась первая серия копий с Жандровской рукописи. Ранний вариант монолога составляет особый эпизод в текстовой истории Г. о. у. И другой эпизод составляют немногие варианты Г. о. у., имевшиеся в бумагах Завелейского и оглашенные в печати (сами бумаги до нас не дошли). Анализ вариантов удостоверяет, что они являются осколками тех «брульонов», которые заключали в себе посредствующую редакцию. Аналогичным фрагментом посредствующей редакции является вариант реплики Скалозуба в защиту армейцев, сбереженный в сообщении Родиславского.

Личные хлопоты Грибоедова в цензуре не увенчались успехом: полного текста комедии провести в печать не удалось. Но новый знакомый Грибоедова, Булгарин, сумел напечатать в «Русской Талии» большую часть первого действия и всё третье,— правда, с большими цензурными пропусками и искажениями. Так был создан новый момент в текстовой истории Г. о. у.,— первопечатный текст. Этот текст равняется по окончательному тексту Жандровской рукописи, но Грибоедов следил за печатанием отрывков в «Русской Талии» и внес в первопечатный текст несколько (немного) творческих переработок, почему текстология Г. о. у. должна с этим текстом внимательно считаться. Для набора в «Русскую Талию» и еще раньше — для представления в цензуру — конечно, был создан особый список Г. о. у. (назовем его — цензурный), наверно авторизованный Грибоедовым; он не дошел до нас.

«Посредствующая» рукопись («брульоны») тоже исчезла. Жандровскую рукопись Грибоедов предоставил А. А. Жандру, подобно тому как Музейный автограф — Бегичеву, а позднейший список — Булгарину. Несомненно, себе Грибоедов оставил какой-то список Г. о. у. Какой — мы опять не знаем. Не было бы невероятным допустить, что это был новый полный автограф Грибоедова, но вернее — это была одна из мастерских писарских копий, изготовлявшихся тогда в Петербурге. О «манускрипте» Г. о. у., зачитанном у Грибоедова П. Н. Ермоловым, Грибоедов пишет Бегичеву в декабре 1826 г. Позднейший Булгаринский список копировался с текста иного, чем Жандровская рукопись. Можно даже утверждать, что с 1824 г. в руках Грибоедова перебывало несколько списков Г. о. у. Ни один из них не дошел до нас,— кроме Булгаринского. Когда сделан этот последний, точно сказать нельзя. Но он авторизован надписью 5 июня 1828 г. и является последним звеном в длинной цепи рукописей Г. о. у.

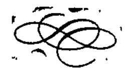
Многие звенья этой длинной цепи утеряны. Отсутствуют все вообще самые ранние черновые рукописи по Г. о. у. В частности, нет персидских и тифлисских черновиков первых двух актов. В Музейном автографе сам Грибоедов вырезал несколько листов и сжег. Отсутствуют деревенские черновики III и IV актов Музейного автографа. Исчезли «брульоны», т. е. вся огромная рукопись посредствующей редакции. В Жандровской рукописи несколько листов тоже вырезаны самим Грибоедовым. Утерян полный, наверно — авторизованный список Г. о. у., представленный Булгариным в цензуру в 1824 г., исчез список, принадлежавший самому Грибоедову им авторизованный и посредствовавший между Жандровской рукописью и Булгаринским списком. Утеряны бумаги Грибоедова с вариантами Г. о. у., бывшие у Завелейского. Утеряны «две небольшие недоконченные записки» Грибоедова, относящиеся к истории Г. о. у., находившиеся в составе «Черновой» Грибоедова, бывшие в руках Д. А. Смирнова, но им не опубликованные («Русское слово», 1859, IV, 15—16). Погиб список Г. о. у., находившийся у Грибоедова в Тегеране перед катастрофой 1829 г. Выше постоянно приходилось жаловаться на скупость и неточности в воспоминаниях современников-очевидцев работ Грибоедова по Г. о. у.

И все-таки, при всех таких потерях и недоборах, необходимо признать, что исследователь Грибоедова располагает вполне достаточным и превосходным по точности и авторитетности материалом к текстологии Г. о. у. Сбереглись до нашего времени и легко доступны для исследования и переисследований основные три рукописи комедии. Драгоценный ранний Музейный автограф является отправленным пунктом для текстовой истории и дает важный подлинный материал для контроля позднейших рукописей. Жандровская рукопись представляет зрелый текст комедии, с начала и до конца авторизованный драматургом. Булгаринский список подтверждает последнюю волю поэта. Если бы был утрачен Музейный автограф, мы не знали бы ценнейших эпизодов творческих процессов комедии и лишились бы возможности в сотнях случаев контролировать переписчиков Жандровской и Булгаринской рукописей. Если бы погибла Жандровская рукопись, мы не поняли бы настоящей цены Булгаринского списка, не говоря уже о драгоценных данных самой Жандровской рукописи. Погибни Булгаринский список, мы не имели бы уверенности в том, что Жандровский текст есть в сущности текст дефинитивный, и вынуждались бы бесплодно гадать, каков же был бы этот окончательный, последний текст Г. о. у.

Наоборот, при наличии трех авторизованных рукописных текстов, плюс еще текст первопечатный, мы получаем богатые данные для творческой истории комедии и прежде всего — для установления ее окончательного текста. В отношении Грибоедова и его шедевра случилось то, что редко случается: творческая воля поэта осуществилась полностью в письменном тексте, и этот текст дошел до нас в желанной полноте и точности.

Часть вторая

ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ



СТИЛЬ

I

1. Этот отдел посвящен стилю. И прежде всего необходимо условиться в понимании термина.

При упоминании о стиле Г. о. у. может возникать представление о стиле классическом, романтическом, реалистическом, т. е. о той или другой общей характерной форме или манере, в какой писались старые пьесы. В таком случае стиль понимается как литературный орден, как имеются архитектурные ордена. Сразу можно сказать, что в этом смысле Г. о. у. ближе всего к классическому стилю[89]. Но об этом придется упоминать в отделе о композиции пьесы, где анализируются архитектурные формы пьесы. Однако и там сказано будет немного, так как определить общий стиль Г. о. у. возможно только в широких перспективах сравнительно-исторического изучения, в сопоставлениях с пьесами старого русского и французского репертуара. А это выходит за пределы творческой истории, которой посвящено предлагаемое исследование.

Здесь же, в этом первом отделе, я буду изучать стиль Г. о. у. у́же, прежде всего как слог. Однако при этом под стилем будут разуметься не только особенности языка, речи, стиха, но и некоторые другие явления, более сложные, хотя и близкие к стилю-слогу, а именно — формальная обработка монологов.

Следует ввести и еще некоторые предварительные оговорки.

В мою работу, во-первых, вовсе не входит чисто лингвистический анализ языка комедии, его фонетики, морфологии, синтаксиса, лексики, семасиологии, связей с общим историческим развитием русского языка. Такое изучение всего естественнее выполнить специалисту по истории русского языка, причем необходимо было бы привлечь сюда на одинаковых правах и все другие поэтические произведения Грибоедова, и его прозу, и его переписку. Одно это вывело бы исследование из границ монографии о Г. о. у. Отчасти

такой анализ языка Грибоедова уже производился в статьях Куницкого, Истомина, Браиловского, Воскресенского[90]. Правда, это были опыты дилетантов, притом изучение построено было на сомнительном, не всегда верном и неполном материале: к тому времени тексты Грибоедова еще не были изданы так точно и полно, как требовала бы филологическая наука, не были выработаны и самые приемы изучения литературного языка, выяснившиеся только в последнее время. Словом, задача лингвистического анализа языка Грибоедова в его отвердевшем, неподвижном составе могла бы быть поставлена вновь в общей связи изучений истории русской литературной речи XIX в. [Вставка 1928 г.: В настоящее время изучением языка Г. о. у. как раз и занимается специальная комиссия при Академии наук СССР.] Однако и в упомянутых работах, у Истомина, у Куницкого, собрано много интересных данных для лингвистической характеристики языка Г. о. у. Особенно следует отметить книжку В. Н. Куницкого: «Язык и слог комедии Г. о. у.» (Киев, 1894), в которую вложено много кропотливого труда. Автор систематизирует языковый материал по рубрикам: архаизмы, идиотизмы, народные элементы, элементы живой речи, особенности этимологические, синтаксические, ударения и др. Довольно ценную часть работы составляет полный словарь Г. о. у., в котором всегда точно показано, где именно употреблено данное слово; словарь занимает два печатных листа в два столбца. Скрупулезность изучения доведена до того, что автор подсчитал, сколько раз повторено то или другое слово, каков процент имен личных, географических, варваризмов и т. д. Имеются в книжке также — немногие — материалы и для характеристики слога Г. о. у. и его выразительных средств, приведен список выражений, ставших пословичными. Основной недостаток работы в том, что автор «избрал для изучения единственно заслуживающий доверия текст, помещенный в издании И. Д. Гарусова 1875 года», т. е. текст именно испорченный. Впрочем, зная точно, какие вставки и искажения допущены в гарусовском тексте, легко выделить из книжки Куницкого эти фальсификаты (например, из словаря — попавшие туда небывалые у Грибоедова словечки: сударушка, краля, нахал, шемизетка, по-шулерски и т. д.). Автор мало уделил внимания чисто книжным элементам языка, отзвукам московского говора, а также и иностранным влияниям. Точность цифровых подсчетов потерялась потому, что в расчет принимались десятки фальсифицированных стихов, внесенных Гарусовым; впрочем, и это не большая беда, так как строгая статистика здесь и не нужна, в общем же работа Куницкого, в соединении со статьей Истомина, может временно служить нуждам лингвистической характеристики Г. о. у.

Нижеследующее изложение ставит задачи, хотя и тесно связанные с таким анализом, но иные. Для творческой истории Г. о. у. язык комедии следует изучить не с лингвистической, а с стилистической стороны, со стороны его изобразительных, живописных средств, его выразительности, а также — процесса выработки стиля.

Чтобы определить разницу таких двух изучений, приведем несколько примеров. Вот Фамусов постоянно говорит: «три дни», «дни два» (II 12; IV 449). Для лингвиста это любопытно, как морфологическая примета живого московского говора. Для стилиста она имела бы значение, если бы поэт ею намеревался оттенить именно язык Фамусова. Но мы знаем, что и сам Грибоедов писал (значит, и говорил) также «три дни», стало быть, в речь Фамусова вставил такие особенности невольно, ненамеренно. Лиза говорит: «Не спи, покудова не скатишься со стула». Словечко «покудова» как будто отзывает простонародностью, значит, могло бы счесться характеристическим для языка горничной, Однако и сам автор в ремарке к IV 221 говорит: «Скалозуба, который покудова уехал». Стало быть, и это слово имеет интерес лингвистический, как общая примета живой московской речи, а не стилистический. Для фонетики великорусского говора любопытно, что служанка Лиза говорит: «гость неприглашенной», но и барин Чацкий говорит также: язык «надутой», значит, это общая лингвистическая примета, не имеющая характерности для языка того или другого персонажа. Чацкий говорит о Софье: «поспешность! гнев! испуга!» Последнее словечко в необычной форме женского рода смущало прежних редакторов, и они «исправляли» текст: «гнев испуга», хотя этим только вызывали новое недоразумение уже по содержанию фразы. Однако в автографе стоит именно «испуга», в женском роде. Хотел ли поэт оттенить этим резким словечком особую манеру Чацкого? Нет. Софья говорит точно так же: «Я от испуги дух перевожу едва». Лингвистическое разыскание устанавливает, что эта форма и ей аналогичные являются нейтральными, для стиля бесхарактерными явлениями живой и литературной речи той эпохи. В «Записках» Порошина встречаем: «за ужиною», «после ужины»; у Пушкина в «Онегине»:

Я не хочу пустой укорой
Могилы возмущать покой;

у Тютчева: «О, не тревожь меня укорой справедливой»; у Лермонтова неоднократно употребляется слово «оттенка». Общелингвистический интерес имеют такие формы в Г. о. у., как: «в размышленьи», «по возвращеньи», «в презреньи», «в неведеньи», т. е. употребление в предложном падеже *и* вместо *ѣ* но художественно-стилистически они нейтральны. Лиза говорит (II 556): «с горнишной», и это для лингвиста — примета живой московской речи, наряду со «скушно». Однако Грибоедов охотно жертвовал этой приметой ради рифмы: скучно — неразлучно, нарочно — точно. Лиза говорит (I 9): «у барышне», но и сам Грибоедов в письмах пишет: «у матушке».

Значит, надо различать язык автора и язык художественного произведения, и в языке действующих лиц изучать не те особенности, которые туда прокрались помимо воли автора из общего ему и героям языкового фонда, а те характерности, которые подбирались

поэтом, инстинктивно или сознательно, в целях художественной изобразительности и выразительности, или те недостатки, которые остались непобежденными в борьбе автора со стилистическими трудностями. Этим суживается круг материалов, подлежащих изучению, но зато мы ближе подходим к основной задаче — анализу творческой истории произведения.

Есть еще одна особенность у Грибоедова, на которой удобно еще пояснить, где и как проходит граница между лингвистическим методом изучения языка и тем, который применяется здесь. В письмах Грибоедова часто мелькают слова с приметой живой северновеликорусской речи: милой (акад. изд., т. III, стр. 121), честной (III 128), малой (III 129, 134), т. е. с окончанием в именительном падеже единственного числа на *ой* вместо литературного *ый*. Но там же неожиданно встречаем: Шаховского (III 165, 166), и еще более неожиданно: Шаховский (III 124, 154, 188), Ланский (III 154) вместо Шаховской, Ланской. В письмах, которые пишутся обыкновенным литературным, книжным языком, подобные формы еще не так режут ухо. Но справимся в Г. о. у., где так много элементов живой, разговорной, народной речи. И здесь имеем формы живого языка: мой милой (III 281 = М III 285, ср. М III 342). Однако наряду с этим в авторизованных рукописях и автографах встречаем: крепостный (М II 359), отставный (III 300 = М), холостый (III 305), иный (Ж III 39—40, трижды), ночный (М IV 153), потом еще необычнее: другий (М I 262, 299, 462, II 265; III 334; IV 312, 455), какий (М III 393, 604), такий (М III 429; IV 437), наконец: седьмый, осьмый (М I 16), седьмсот верст (М I 325), в седмнадцать лет (М I 355). Совершенно невозможно, чтобы кто-нибудь из персонажей Г. о. у., или сам автор, говорил так странно. В чем же дело? Во всех приведенных приемах явна тенденция Грибоедова славянизировать, архаизировать обычные слова.

В другом месте мне уже приходилось подробно говорить о своеобразном литературном славянофильстве, шишковизме Грибоедова. Здесь напомню некоторые его проявления. Поэт был пуристом русского языка; вместо «лабиринта» он употреблял слово «блуждалище» (III 28), вместо «фундамент» — «основание», вместо «этаж» — «жилье», уподобляясь А. А. Бестужеву, который вместо «пейзаж» предлагал «видопись», вместо «антикварий» — «старинарь», вместо «карниз» — «прилеп». В Музейном автографе Грибоедов еще употреблял, на французский манер, термины: «акт», «сцена»; в посредствующем тексте уже пишет: «действие», «явление». Грибоедов был пристрастен к церковнославянскому языку, по словам сестры, очень «любил изучать св. писание и переводить псалмы стихами» (чему примером служит его стихотворение «Давид», переполненное дурными славянскими оборотами). И в письма, и в стихи Грибоедов вставлял необычные, невразумительные, архаизированные словечки: «прекрасная даль, при том же н е с у х о в и д н а я» (III 28), «И с а д и т е л я дарит» (ст. «Там, где вьется Алазань», I, 18), «сосуд, в о-

довмещальный» («Кальянчи», I, 20), «и в бодце, ремнем увитом» (там же.)

Как в этом отношении обстоит дело в Г. о. у.?

Наряду с богатым подбором слов и выражений живой, разговорной и народной речи (о чем ниже), в комедии встречаются слова и выражения архаические, старинные, например, опахало — веер; перст указательный; тем паче; ум, алчущий познаний; безмолвия печать; безмолвием обезоружит; любят бессловесных; благонравие и благонравный; блажен, кто верует; воссылал желанья; вперить ум; власть господня; за древностию лет; так же как издревле; кривизна души; в неведеньи счастливом; отторженных детей; спала пелена; странное уничиженье; чужевластье мод; предубеждения Москвы; с дражайшей половиной и др. Однако ни одно из этих слов или выражений не может смутить нас неуместностью или искусственностью, как вышеприведенные: бодец, суховидный, водовмещальный. Все они употреблены кстати, художественно целесообразно — или как общепринятые в живом разговоре речения, или как характеристические для данного лица, или иронически, или в торжественном стиле монолога. Своеобразие и некоторая архаичность здесь только усиливают выразительность речи. Тяжеловесных славянизмов в словаре и оборотах много в ранних произведениях Грибоедова; например, в «Молодых супругах»: приемлет, пременять, пременчивость, вопиет, есмь. Г. о. у. от них свободно совершенно. Стало быть, вышеприведенная группа странных, необычных форм не имела для поэта художественного назначения. После всех сопоставлений становится ясно, что такие формы, как седмнадцать, какий, другий, свидетельствуют не о произношении героев или автора, но просто о манерном, капризном правописании автора. Исследователю стиля здесь делать нечего, лингвист же может воспользоваться приведенными фактами для характеристики того шишковизма, который объединял в александровское время немалое количество лиц, в том числе и Грибоедова. На этих фактах пришлось остановиться только затем, чтобы отграничиться в нашем исследовании от чисто лингвистических задач.

Преследуя особую цель: изучить телеологию, динамику и эволюцию стиля комедии, мне придется теперь сначала дать общую стилистическую характеристику языка Г. о. у., как он кристаллизовался в окончательном тексте, потом изложить наблюдения над эволюцией языка комедии, т. е. над процессом выработки стихотворного слога, стиля Грибоедова.

Однако следует отграничиться и с другой стороны: эстетическая оценка языка и стиха, их достоинств или недостатков — логических, эмоциональных, образных, музыкальных, сопоставления их поэтических средств с стихом и стилем других русских поэтов, стилистическая систематика и морфология — тоже не войдут в круг моего исследования, хотя это и очень благодарная задача. Г. о. у. бо-

гато стилистическими достоинствами и особенностями, и теоретику поэтического стиля и ритмики здесь широкое поле для наблюдений. Эпитеты (для примера: «гость неприглашенной; «старушка-золото», «рассказчиков неукротимых», «лукавых простяков», «старух зловещих»), сравнения («мечусь как словно угорелый»), метафоры («коптел бы ты в Твери»), разнообразные фигуры: восклицания («Смятенье! обморок! поспешность! гнев! испуга!»), вопрошения («с кем был? куда меня забросила судьба?»), умолчания («А Гильоме...»; «а он... смолчит и голову повесит»), эллипсисы («просилась спать — отказ»), градации («упреков, жалоб, слез моих не смейте ожидать»; «да что мне до кого? до них? до всей вселенной»), гиперболы («учителей полки») — все это и многое другое дает в пьесе обильную пищу стилисту. Интересна и ритмика Г. о. у. (например, разные типы ямба в речах разных действующих лиц и в разные моменты сценической борьбы).

Но все это выходит из круга творческой истории комедии. Динамика и история языка и стиха внутри длительного процесса выработки текста Г. о. у. — вот что будет ближайшим предметом нашего внимания. Этим, конечно, суживается состав материалов и круг наблюдений. Но зато изучению подвергается само движение языка, творческие искания поэта, что обыкновенно ускользает от лингвистической и эстетической критики, имеющей дело с отвердевшими, кристаллизовавшимися формами.

2. Когда Г. о. у. стало доступно читателям в 1825 г., тогдашняя литературная критика уделила внимание и языку комедии. Раздраженный зоил М. А. Дмитриев[91], не находя в пьесе никаких достоинств, презрительно отзывался и о языке, «жестком, неровном, неправильном». Ему вторил А. И. Писарев[92], который в Г. о. у. усматривал «сряду тысячи дурных стихов», а язык комедии считал «наречием, которого не признает ни одна грамматика, кроме, может быть, лезгинской» (колкий намек на пребывание Грибоедова на Кавказе). Но общий хор критиков высказался в похвалу слогу Грибоедова, и мы должны прислушаться к этим суждениям, так как в них запечатлелась свежесть первых восприятий и отзвуки той борьбы с традицией, которую Грибоедову пришлось вести, вырабатывая свой слог. А. А. Бестужев[93] с восторгом отметил «ум и остроумие в речах, невиданную доселе беглость и природу разговорного русского языка в стихах». Его поддержал Н. И. Греч: «У нас еще, как видно, не все понимают свободу слога поэтического: и в комедиях требуют размеренных стихов, шестистопных сентенций, гладких фраз. Грибоедов именно тем, в отношении к слогу, и заслуживает внимание и хвалу, что умел переложить в непринужденные рифмы язык разговорный»[94]. На условность старой традиции, счастливо побежденной Грибоедовым, указывал и О. М. Сомов: «Что касается до стихосложения, то оно таково, какого должно было желать в русской комедии, и какого мы доселе не имели. Это не тощий набор звонких или плавных слов и обточенных рифм, при изыскивании которых часто

жертвовали или словом сильным, или даже самою мыслью. Г-н Грибоедов очень помнил, что пишет не элегию, не оду, не послание, а комедию, оттого он соблюл в стихах всю живость языка разговорного, самые рифмы у него нравятся своею новостью и в чтении заставляют забывать однозвучие ямбического метра и однообразие стихов рифмованных» [95]. Близок к этому и отзыв В. Ф. Одоевского: «До Грибоедова слог наших комедий был слепком слога французских; натянутые, выглаженные фразы, заключенные в шестистопных стихах, приправленные именами Милонов и Милен, заставляли почитать даже оригинальные комедии переводными, непринужденность была согнана с комической сцены; у одного г. Грибоедова мы находим непринужденный, легкий, совершенно такой язык, каким говорят у нас в обществах, у него одного в слоге находим мы колорит русской. В сем случае нельзя доказывать теоретически, но вот практическое доказательство истины слов моих: почти все стихи комедии Грибоедова сделались пословицами, и мне часто случалось слышать в обществах целые разговоры, которых большую часть составляли стихи из «Горя от ума» [96]. Статья Одоевского появилась в половине мая 1825 г., стало быть, уже тогда осуществлялось предсказание Пушкина, сделанное в январе того же года: «о стихах я не говорю: половина должна войти в пословицу». Чтобы понять, каким условным вкусам противопоставлялся язык Г. о. у., достаточно из статьи Н. А. Полевого (кажется, в этом именно месте — вставка кн. П. А. Вяземского [97]) — того же 1825 г.— привести несколько выражений Грибоедова, которые будто бы «дерут уши»: черномазенький, нету дела, слыли за дураков, опротивит.

Замечательно, что при всем раздражении против Г. о. у. и готовности придираться к малейшим мелочам, антагонисты Грибоедова так и не сумели выбрать из комедии действительно неудачных выражений и стихов. Поклонники же тем охотнее замалчивали недостатки языка и слога. Сколько-нибудь подробной характеристики стиля не дали ни те, ни другие. Ее не дали также и позже — ни Белинский, ни Гончаров, никто другой: вкус и интерес к стилистическому анализу тогда — и надолго, до наших дней — был уже утерян.

Подводя итоги первым оценкам языка Г. о.у., получаем: живость разговорной речи, непринужденные, смелые новые рифмы, контраст с бесцветным, изысканным языком старых комедий, народный «русский колорит», афористичность-пословичность речений. Всё это верно, но выражено слишком схематично. В дальнейшем мне придется заполнить эти категории фактическим материалом.

В изучении языка и слога Г. о. у. будем исходить из тех итогов, какие получились в окончательном тексте после всех частичных переделок. Зная результаты, можно отчетливее судить о самом процессе.

II

3. По окончательному тексту в Г. о. у. — 2 221 стих. Сюда уместилось, в круглой цифре, до 13 200 слов (без ремарок и описаний сцены). Одни и те же слова повторяются иногда много раз (по подсчету Куницкого частица *не* употреблена свыше 400 раз, наречие *как* 140 раз, междометие *ах* 60 раз, слово *скука* 6 раз и т. д.). За вычетом таких повторений получаем объем словаря Г. о. у. в круглой цифре 3 300 слов. Варваризмов Куницкий насчитывает свыше 250; таким образом, чисто русских слов в Г. о. у. больше трех тысяч — около 87 процентов всего количества.

Из каких элементов состоит языковая масса в комедии?

Современников Грибоедова поражала прежде всего «живость языка разговорного», «совершенно такого, каким у нас говорят в обществах». Действительно, количество слов и оборотов живой, разговорной речи огромно в Г. о. у. Среди них заметную группу образуют так называемые идиотизмы. Для переводчиков Г. о. у. на иностранные языки эта особенность слога комедии представляет едва победимые трудности, но для нас придает языку пьесы особую прелесть и яркость. «С двора долой», «с рук сойдет», «без души», «в полмя из огня», «сон в руку», «как пить дадут», «ну вот у праздника», «она не ставит в грош его», «путем бы взяться», «да полно вздор молоть», «прах его возьми», «ни дать, ни взять», «как бог свят» — вот примеры таких выражений. Любопытны многочисленные случаи своеобразной семантики: «объяви» = расскажи, «схоронить» = скрыть; «тьму отличий нахватал», «тьма искусников», «народу тьма»; «дались им эти языки», «дался им голос мой»; «пожалуйте списать», «княжны, пожалуйте, скажите», «зачем пожаловал», «пожалуй, смейся надо мной»; «весть» = новость, анекдот. Близка сюда та группа слов и выражений, которую первые критики Г. о. у. определили как «колорит русской»,— элементы народного языка: «авось», «вишь», «испужал», «больно» = очень, «не дале», «вдругорядь», «вспомянь», «добро» = хорошо («добро, заткнул я уши»), «зелье», «коли» = если, «толкнуться», «равнехонько», «точнехонько», «бельмо в глазу» — вот немногие из сотен случаев употребления слов и речений народных. Затем есть группа слов живой речи, неправильных с формально-грамматической или литературно-книжной точки зрения, но постоянно употребляемых в обществе и народе: «пожалосто», «Степаноч», «Михалоч», «Сергеич», «Лизавета», «ужли». Есть особенности, характерные для старой московской живой речи: «князь-Григорию», «князь-Петра», «князя Пётра Ильича», «с горнишной», «должник» = кредитор, «клоб», «фармазон», «танцовщица» = балерина.

Все эти особенности дают языку Г. о. у. своеобразный колорит, образуют в нем целую стихию речи — живой, разговорной, характеристической.

Изобилие элементов живой речи таково, и эта речь в Г. о. у. так отличается от обесцвеченного литературного языка в современных Грибоедову пьесах, что очевидна намеренность автора в подборе таких слов и речений, их реалистическая телеология. Но встречаем в языке комедии и такие явления, которыми характеризуется не вся грибоедовская Москва, но отдельные персонажи комедии. Есть ли такая преднамеренность в обработке речи отдельных героев пьесы? Несомненно, есть. Не всегда ее можно отчетливо установить: эпизодические лица с короткими репликами и не могут претендовать на особую характеристичность языка, достаточно, если характерно, типично их психологическое содержание или отчетливо сценическое значение; таковы Тугоуховские, Платон Михайлович, г-да Н и Д, говорящие слуги. Но более крупные персонажи, особенно главные, говорят каждый своим характерным языком.

4. Может быть, всего здесь показательнее — потому что элементарнее — речь Скалозуба. Она лапидарна и категорична, избегает сложных построений, складывается из коротеньких фраз, отрывочных слов. У Скалозуба всё служба на уме, речь его пересыпана специально-военными словечками и фразами: «дистанции», «в шеренгу», «погоны, выпушки, петлички», «засели мы в траншею», «фальшивая тревога», «ирритация», «фельдфебеля в Вольтеры». Скалозуб решителен, груб: «жалкий же ездок», «как треснулся он, грудью или в бок», «учить по-нашему: раз, два!», «ученостью меня не обморочишь», «пикните, так мигом успокоит».

Совсем иная речь Молчалина. Он избегает грубых или простонародных выражений, он тоже немногословен, но совсем по другим причинам: не смеет своего сужденья произнесть; он уснащает свою речь почтительным *с:* «я-с», «с бумагами-с», «по-прежнему-с», «нет-с»; выбирает деликатные, жеманные выражения и обороты: «я вам советывать не смею», «я вас перепугал, простите ради бога», «не повредила бы нам откровенность эта», «простите. Впрочем, тут не вижу преступленья», «да это, полно, та ли-с?», «мне так довелось с приятностью прочесть». Зато, когда он наедине с Лизой и может сбросить условную личину, речь его приобретает свободу, грубеет: «какое личико твое», «мой ангельчик», «охота быть тебе лишь только на посылках», «без свадьбы время проволочим», «есть у меня вещицы три», «меня так пробирает дрожь».

Кратки речи Загорецкого, но тоже своеобразны по манере. Он говорит коротко, но не так веско, как Скалозуб, и не так почтительно, как Молчалин, говорит быстро, стремительно, «с жаром»: «Оригинал! брюзглив, а без малейшей злобы», «Который Чацкий тут? — Известная фамилья»; «Вы слышали об нем? — Об ком? — Об Чацком?»; «так я вас поздравляю: он сумасшедший.— Что? — Да, он сошел с ума»; «ее не вразумишь»; наконец, знаменитое: «Нет-с, бочками сороковыми».

Замечательно выдержан стиль речей Хлёстовой. Кажется, из всех персонажей комедии тетка Софьи Павловны говорит самым вы-

держанным, самым красочным языком. Здесь все характерно, всё глубоко правдиво, слово здесь является тончайшим покровом, отображающим все линии мысли и эмоции; ни формальные требования стиха, ни условности литературного стиля не властны над речью Хлёстовой. Ни разу здесь не прозвучит фальшь, не почувствуется искусственность, не проявится напряженная борьба автора с трудностями языка, ритма, рифмы. Чтобы исчерпать характерности языка Хлёстовой, не нужно отбирать всё удачное, следует просто выписать целиком ее роль. Стиль речей большой московской барыни, умной и бывалой, но примитивной по культуре, плохо, как в темном лесу, разбирающейся в «пансионах, школах, лицеях», может быть, даже полуграмотной, матери-командирши в богатых барских гостиных, но близкой по всем отношениям и к русской деревне.— Этот стиль теперь сохранен в Г. о. у. для истории как эпиграфические отрывки на античных мраморах: «Час битый ехала с Покровки, силы нет», «ночь — света преставленье», «от ужина сошли подачку», «все кошечьи ухватки», «чёрт сущий», «чай, в карты сплутовал», «я за уши его дирала», «чай, пил не по летам», «Москва, вишь, виновата», «Молчалин, вон чуланчик твой», «а ты, мой батюшка, не исцелим, хоть брось», «прощайте, батюшка, пора перебеситься». Не только Молчалину или Репетилову, но и другим, постарше их, Хлёстова, конечно, говорит «ты», речь ее бесцеремонна, грубовата, но метка, полна отголосков народной стихии.

Перед этой строгой выдержанностью, рельефностью меркнет стиль речей Фамусова, близких по типу к речам Хлёстовой. И здесь много простонародных и старомосковских элементов (например, «страмница»), слово и здесь не скрывает и не давит психологического содержания. Роль Фамусова обширнее роли Хлёстовой; Фамусов попадает в самые разнообразные сценические ситуации, и это позволяет поэту обогащать его речь разнообразными оттенками. Фамусов с Молчалиным, Лизой, дочерью бесцеремонен, не стесняется в выражениях; с Филькой он просто барски груб; в спорах с Чацким его речь полна стремительных, горячих фраз, отображающих живой темперамент; в беседе с Скалозубом она льстива, дипломатична, даже рассчитанно сентиментальна. Превосходен последний монолог Фамусова, где язык одинаково воссоздает все черты правдивой, подлинно живой речи и вместе всю игру темперамента в максимальном напряжении. Но есть несколько промахов и небрежностей, допущенных поэтом случайно, по недосмотру, а главное — Фамусову поручены некоторые резонерские обязанности, и в таких случаях он начинает говорить чужим языком — как Чацкий: «вечные французы, откуда моды к нам и авторы, и музы, губители карманов и сердец. Когда избавит нас творец» и т. д. Здесь уже проступают черты искусственного построения фразы и такой же подбор слов, и отсюда близкий переход к особенностям главнейших героев пьесы — Чацкого и Софьи.

5. Но по связи с этими чертами книжности предварительно следует сказать несколько слов о речи Лизы. Лиза — крепостная служанка:

этим определяется ее бытовое положение и должен бы определяться ее язык. Действительно, в речах Лизы немало элементов живого языка, какой свойствен ее положению. «Сердце не на месте», «будет гонка», «больно не хитер», «вас кличет барышня», «прошу подальше руки», «и без меня вас двое» — такие фразы правдивы и естественны в устах простой девушки. Некоторые обороты еще определеннее характеризуют мещанско-лакейский склад речи, какой, несомненно, присущ горничной в столичном доме: «вы старики», «пустите, ветреники сами», «вы с горничной повесы» (наряду с этим «вы баловник»), «я не льщусь на интересы», «ах, амур проклятый». Есть у Лизы реплики безукоризненной бытовой правдивости, счастливо сочетающейся с требованиями стиха. Например:

Ах! мочи нет, робею:
В пустые сени! в ночь! боишься домовых,
Боишься и людей живых.
Мучительница-барышня, бог с нею.
И Чацкий как бельмо в глазу,— и т. д.

Здесь и в некоторых других репликах Лизы Грибоедов является таким же мастером бытового языка, как, например, в речах Хлёстовой. Но вместе с тем в языке Лизы мы наблюдаем ту же двойственность, что и у Фамусова, только еще в более резкой форме. Еще более чувствуется здесь примесь условно-литературного, книжного языка. Вот примеры:

К лицу ль вам эти лица?

Минуй нас пуще всех печалей
И барский гнев, и барская любовь.

На что вам лучшего пророка?

Кто так чувствителен, и весел, и остер,
Как Александр Андреич Чацкий!

Не для того, чтоб вас смутить...

А он в ответ: «Недаром, Лиза, плачу:
Кому известно, что найду я воротясь,
И сколько, может быть, утрачу!»

Хотела я, чтоб этот смех дурацкий
Вас несколько развеселить помог.

Шутить и он горазд, ведь нынче кто не шутит!

А вам, искателям невест,
Не нежиться и не зевать бы.

Ваш батюшка! Вот будет благодарен!

Здесь и словарь, и подбор эпитетов, и синтаксический строй — все чуждо бытовому складу речи, все отдает книжностью. И если кое-что отсюда можно отнести на долю неудач автора в борьбе с ритмом и рифмой, то бо́льшая доля обусловлена совсем иными причинами. Не то, чтобы Грибоедов умышленно портил бытовой стиль Лизы книжными элементами, конечно, нет, но — он и не старался здесь охранить чистоту бытового стиля. Это подтвердят справки в первоначальном тексте Г. о. у. Из приведенных десяти примеров некоторые явились результатом переработки. В первоначальном тексте Музейного автографа стояло:

Ушел... Ах! от господской власти
К бедам себя на всякий час готовь,
Минуй нас пуще всех нещастий
И барский гнев, и барская любовь.

Кто ж весел и умен, и ловок, и остер,
Как Александр Андреич Чадский?
Теперь другой вам больше мил.
А помнится, он не противен был.

Пыталась я, чтоб этот смех дурацкий,— и т. д.

Во всех трех случаях речь улучшена, но вовсе не в направлении бытовой правдивости: книжный, литературный склад остался тем же. В других трех текст сохранен неизменным, стало быть, вполне удовлетворял автора. А в последнем случае литературно-изящная фраза с ироническим оттенком: «Вот будет благодарен» отсутствовала в первоначальном тексте и появилась только позже. В чем же дело? — В том, что Грибоедов сразу и не колеблясь взял для Лизы готовый тип традиционной французской субретки, устроительницы и истолковательницы любовной интриги. Мольеровская горничная может быть весела, остроумна, находчива, чувствительна, добра, но она вся — вне бытовых и культурно-психологических заданий, ее роль слишком утилитарна, служебна для автора и пьесы. Поэтому говорит она бесхарактерным, литературным языком, ее настроения лишены яркой индивидуализации, хлопочет она не о себе, а о барышне, а порой непрочь услужить и автору, истолковывая смысл развертывающей ситуации. Такова и Лиза. Между прочим Грибоедов охотно поручает ей крылатые формулы и авторские парабазы:

Грех не беда, молва нехороша.

Нынче кто не шутит!

Когда нам скажут, что хотим,
Куда как верится охотно!

О Лизе хорошо говорит С. Васильев-Флеров («Драматические характеры. Лиза», 31—32): «В Лизе заключаются лишь намеки на

бытовой тип, но самый тип не создан. При том перевесе, какой получила в намерениях автора обличительная сторона его комедии, фигура Лизы, не входившая в ряды обличаемых, не вошла также и в галерею портретов, какую, в свое время, представляло Г. о. у. Лиза не целиком списана с натуры. Грибоедов чувствовал, что в Лизе два лица... Сознание двойственности Лизы видно из двух стилей, которыми автор заставляет ее говорить. Но его не заинтересовало изучение этого типа. Такое изучение не входило в план его комедии. Лиза составляет лишь одну из внешних, хотя и типичных принадлежностей большого барского дома. Это горничная «напоказ», благодаря искусственно созданной в ней смеси французского с нижегородским».

Впрочем, об образе Лизы нам еще придется говорить в следующей главе. Здесь же как итог вышеизложенного следует указать, что бытовой стиль Лизы, хотя и намечен прекрасно, однако, не разработан и не составлял прямого намерения автора; второй же стиль, литературный, был результатом особого драматургического задания: ввести в сценарий традиционную субретку, с функциями контрагента любовной интриги. Здесь книжные элементы допущены автором без борьбы, спокойно, чтобы не сказать — преднамеренно: служебная роль Лизы не должна была осложняться большими придатками бытовыми и психологическими.

6. Иное наблюдаем в строе речи Чацкого и Софьи. Здесь поэт явно стремился избежать книжных условностей, слить речь с чувством и идеей в неразделимое единство. Это, однако, не всегда ему удавалось.

Есть ли характерность в языке Чацкого и Софьи, преднамеренно созданная автором?

Изучая тексты, нетрудно установить, что речь Софьи резко отличается, например, от речи Хлёстовой, а язык Чацкого от языка, скажем, Фамусова. Там на первом плане бытовые черты, красочность и конкретность, так сказать, материальность речи. Есть подобные черты и в речах Чацкого и Софьи. И они говорят: «ужли», «неужто», «случась на эту пору», «давишной», «сроду», «прикмахеру», «ребяты», «давиче», «ради» и «раде» (рады), «ври, да знай же меру», «взашеи» и т. д. Но таких элементов мало, они случайны, а в общем речь Чацкого и Софьи далека от типа речей остальных действующих лиц. Это зависит, конечно, от самого содержания речей. Они должны выразить сложную гамму чувств, испытываемых героями сценической борьбы и чуждых остальным: любовь, ревность, душевную боль, мстительность, иронию, сарказм и т. д. В монологах Чацкого велик элемент обличительных, общественных мотивов, в речах Софьи — больше личного, интимного.

Как обособляется словарь, синтаксис, вся фразеология их — в сравнении с остальными,— легко проследить по речам Софьи. «Прикинулся влюбленным, взыскательным и огорченным», «враг дерзости, всегда застенчиво, несмело», «из глубины души вздохнет», «не можете вы сделать мне упрека», «убийственны холодностью своею»,

«к несчастью ближнего вы так неравнодушны», «откуда скрытность почерпнуть», «выдержать притворства не сумею», «я живо в нем участье приняла», «упреков, жалоб, слез моих не смейте ожидать, не стоите вы их», «меньше дерзости, чем кривизны души». В языке Софьи, как видим, проступают всего явственнее элементы психологические, этические. От материального и конкретного речь ее постоянно поднимается к отвлеченному, обобщенному. В речах ее много афористического: «счастливые часов не наблюдают»; «подумаешь, как счастье своенравно», «судьба нас будто берегла», «а горе ждет из-за угла», «да что мне до кого? до них? до всей вселенной?», «и этих в вас особенностей бездна», «град колкостей и шуток ваших грянет». Иногда семнадцатилетняя Софья поднимается до такой эпиграмматической меткости, что заставляет подозревать суфлирование автора:

Конечно, нет в нем этого ума,
Что гений для иных, а для иных чума,
Который скор, блестящ и скоро опротивит,
Который свет ругает наповал,
Чтоб свет о нем хоть что-нибудь сказал.

Того же типа и речь Чацкого. «Где возраст тот невинный», «вы расцвели прелестно, неподражаемо», «певец зимой погоды летней», «книгам враг, в ученый комитет который поселился» и т. д., «каждого признать велят историком и географом», «превращенья правлений, климатов, и нравов, и умов», «господствует смешение языков», «не сломил безмолвия печати», «когда всё мягко так, и нежно, и незрело», «вот полчаса холодности терплю! Лицо святейшей богомолки!», «подробности малейшей не забуду», «прямой был век покорности и страха», «его не возмутим мы праха», «вольнее всякий дышет», «Ах, тот скажи любви конец и т. д.», «прошедшего житья подлейшие черты», «и честь, и жизнь его не раз спасали», «ум, алчущий познаний», «жар к искусствам творческим, высоким и прекрасным», «слабодушие, рассудка нищета», «та страсть? то чувство? пылкость та?», «чтоб сердца каждое биенье любовью ускорялось к вам?», «согреют, оживят, мне отдохнуть дадут воспоминания о том, что невозвратно», «с такими чувствами, с такою душою любим», «огонь, румянец, смех, игра во всех чертах», «смели предпочесть оригиналы спискам», «я одаль воссылал желанья смиренные», «нечистый этот дух пустого, рабского, слепого подражанья», «чтоб искру заронил он в ком-нибудь с душой», «от жалкой тошноты по стороне чужой», «и нравы, и язык, и старину святую, и величавую одежду», «воскреснем ли когда от чужевластья мод?», «где прелесть эта встречь? участье в ком живое?», «странное уничиженье», «что хуже в них — душа или язык?», «я признаком почел живых страстей», «вся кровь моя в волненьи», «Ах, как игру судьбы постичь?».

Итак, в стиле речей Софьи и Чацкого мы встречаем много отличий от языка остальных персонажей. Здесь свой особый словарь: участье,

кривизна, колкости, гений = génie, чужевластье, пылкость, воссылал, уничиженье; свой строй эпитетов: взыскательный, своенравный, прелестный, неподражаемый, подлейший, алчущий, творческий, рабский, величавый; свой синтаксис — с развитыми формами предложения, простого и сложного, с тяготением к периодическому построению. Здесь несомненно стремление художника выделить героев не только в образности или идейности, но и по языку.

И сопоставление речи Чацкого и Софьи с остальными персонажами отчетливо расчленяет два или даже три стиля в языке Г. о. у. Вся грибоедовская Москва говорит бытовым стилем, характерным московским наречием, как оно сложилось к 20-м годам XIX в. В одной бытовой стихии здесь сливаются люди разных положений, и порой бывает трудно отличить речь барыни от горничной. Эта речь изобилует реалиями, она элементарна, образна, как бы материальна, никнет к повседневности. Круг предметов, явлений, действий, чувств, мыслей, ею передаваемых, узок, и речь проста, ясна, по-своему точна и определительна. Поэт сам прекрасно владеет живой московской речью; он, как и Гончаров, духовно слышит, как говорят между собой его персонажи, они четки, бесспорны в его творческой фантазии, и бытовой стиль в Г. о. у. оказался великолепным, почти безупречным.

Другие проблемы должна разрешать речь Чацкого и Софьи.

7. Здесь было два задания: во-первых, передать все перипетии интимной любовной драмы, все оттенки и градации чувств, связывающих главных героев, а во-вторых (устами Чацкого главным образом), охарактеризовать, оценить, обличить фамусовщину, скалозубовщину, молчалинство, всю старую Москву, «на весь мир излить всю желчь и всю досаду» и наметить желанный и искомый идеал. Для осуществления двух заданий нужно было создать и два стиля речей: лирический и сатирический.

Как разрешена поэтом такая проблема? При сравнении бытового стиля с лирическим и сатирическим можно ли судить, каким стилем Грибоедов владел свободнее и где окончательный текст комедии совершеннее?

Всего выразительнее, нагляднее лирический и сатирический стиль сказался в больших монологах Чацкого. Их сатирические достоинства сделали их общеизвестными, дали им место в школьных хрестоматиях. О том, как разрабатывались эти монологи в творческой истории текста, придется еще говорить ниже. Менее популярны малые монологи Чацкого, например, прелестный лирический монолог во 2-м явлении IV акта: «Ну, вот и день прошел», или в 1-м явлении III акта: «Оставимте мы эти пренья». Огромное напряжение внутреннего лиризма здесь таково, что могло бы победить все несовершенства формы и передаваться читателю при посредстве даже и неудовлетворительных стилистических средств. Но с полновесностью содержания сочеталась и заботливо обработанная стилистическая форма: богатый подбор эпитетов, мерный торжественный строй речи, гармоничность архитектоники.

Однако идейная и эмоциональная насыщенность здесь легко может помешать чисто стилистической оценке, затушевать возможные недостатки языка. Одним приемом можно точнее определить, где поэту встречалось больше трудностей — в бытовом или лирическом стиле: стоит только подряд выписывать из окончательного текста Г. о. у. явно неудачные стихи и потом подсчитать, на долю кого из действующих лиц приходится больше таких стихов.

Они найдутся и там, где господствует бытовая стихия. Фамусов говорит Чацкому: «а ты, я чай, надеждами занесся»; Скалозуб в обращении к Чацкому же употребляет слово в неудачном, неясном значении: «при этой смете» (= сметливости); Загорецкий искусственно строит фразу: «об нем все этой веры». Но таких случаев очень мало; в бытовом ряду есть целые роли сплошь безукоризненно написанные, как роль Хлёстовой.

Но возьмем другой ряд: «Я сорок пять часов, глаз мигом не прищуря, верст больше семисот пронесся», «ужь Софье Павловне какой не приключилось ли печали», «враг исканий», «с сомненьем смотрите от ног до головы», «буду я уметь теряться по свету», «я от веселий прячусь», «дни целые пожертвую молве про ум Молчалина», «а кто, любезный друг, велит тебе быть праздным», «окроме честности есть множество отрад», «вот меры чрезвычайны, чтобы взашеи прогнать и вас, и ваши тайны», «к необычайности я точно приготовлен», «из чего беснуетесь вы столько», «она не то, чтобы мне именно во вред потешилась», «был расточитель нежных слов».

Кто произносит эти неуклюжие, искусственные фразы? Это Чацкий, любимец автора. А вот как говорит Софья: «хотите ли знать истины два слова?», «над собой гроза куда не бесполезна», «а я отсюда уклонюсь», «так нескрыту», «веселостей искать бы мог». В речах Софьи есть целые тирады, реплики, изложенные неясно, тяжелым языком, с нерусским расположением членов предложения, с прямыми синтаксическими неправильностями. Вот примеры:

Молчалин за других себя забыть готов,
Враг дерзости, всегда застенчиво, несмело...

Смеешься! Можно ли! чем повод подала
Тебе я к хохоту такому?

Кто промелькнет, отворит дверь
Проездом, случаем, из чужа, из далека —
С вопросом я, будь хоть моряк:
Не повстречал ли где в почтовой вас карете?

Но всё малейшее в других меня пугает,
Хоть нет великого несчастья от того,
Хоть незнакомый мне, до этого нет дела.

Такие же неправильности и у Чацкого:

Нерв избалованность, причуда,
Возбудит малость их, и малость утишит,
Я признаком почел живых страстей.

Итак, несомненно, что недостатков, неясностей, неправильностей больше всего в лирическом и сатирическом стиле Г. о. у. Когда недоброжелатель Грибоедова, М. А. Дмитриев, утверждал в «Вестнике Европы» (1825), что в Г. о. у. «во многих местах слог совсем не разговорный, а книжный», он был прав, и это, конечно, относилось больше всего к Чацкому и Софье.

Чем это объясняется?

В первой четверти XIX в. русский лирический стиль, особенно в стихотворной комедии, был еще мало разработан, и Грибоедову приходилось нести на себе общие тяготы той литературной эпохи. Однако, с другой стороны, и бытовой стиль едва ли был в лучшем положении; и если сравнить Г. о. у. с комедиями Шаховского, Хмельницкого или Загоскина, то сразу станет очевидно, как много нового, творческого внесено автором Г. о. у. Приходится признать, что не только общие условия времени, но также и индивидуальные особенности поэта повинны в указанных недостатках лирического стиля. Борение с трудностями эмоционального слога бросается в глаза еще в ранних пьесах Грибоедова. Есть в Г. о. у. прямые реминисценции из ранних пьес. Вот пример. В Г. о. у. Софья произносит неуклюжую, странную фразу: «Чем повод подала тебе я к хохоту такому?» Это почти прямо из «Молодых супругов» (явл. 13, ст. 633, Арист): «Вы усмехаетесь,— кто смеху здесь предметом?»

Замечательно, что и в лирических стихотворениях Грибоедова много неудовлетворительного стилистически.

Таково единственное любовное стихотворение Грибоедова: «Телешовой», продиктованное искренним чувством:

Небрежно спущенный покров,
Как будто влаги облиянье,
Прерывно персей волнованье,
И томной думой полон взор:
Созданье выспренного мира
Скользит, как по зыбям эфира
Несется легкий метеор.

Кроме эфира и метеора, в стихотворении имеются еще Эдем, Хариты, Пери, Эльф, а также стихи:

Ах! этих игр, утех, искусств
Один ли не признает власти!..
...Изнеможенный он в борьбе
До капли в душу влил отраву...

Таков «Отрывок из Гёте», куда вложено много личных переживаний и где, однако, так много тяжелых, неуклюжих стихов:

Чем равны небожителям поэты?
Что силой неудержною влечет
К их жребию сердца и всех обеты,
Стихии все во власть им предает?
Не сладкозвучие ль? — которое теснится
Из их груди, вливает ту любовь,
И к ним она отзывная стремится
И в них восторг рождает вновь и вновь...
...Кем славны имена и памятники тверды?
Превыше всех земных и суетных честей,
Из бренных листвиев кто чудно соплетает
С веками более нетленно и свежей
То знаменье величия мужей,
Которым он их чела украшает?
Пред чьей возлюбленной весна не увядает?
Цветы роскошные родит пред нею перст
Того, кто спутник ей отрад любви стезею...

Драматические произведения Грибоедова после Г. о. у., там, где они культивируют стихотворный лирический стиль, изобилуют неудачными оборотами. В отрывках трагедии «Грузинская ночь» читаем:

Когда же б искупить ты мог его из плена,
На чей бы гнев суровый не посмел?

И не терзай мне жалобами слуха,
Безвременен кому твой вопль и стон, и рев.

А ты? Ты, совести и богу вопреки,
Полсердца вырвал из утробы!

Ср. Сумарокова «Хорев» (1747), д. II, явл. 5-е, Оснельда:

Пускай бы кем иным рвалась моя утроба,
И отверзалась мне рукой иной дверь гроба.

И наоборот: в принадлежащей Грибоедову части комедии Шаховского «Своя семья» бытовой (прозаический) язык правдив и образен. Отмеченный контраст тем замечательнее, что, как будет еще показано ниже, в Г. о. у. вложено много лирического воодушевления, внутреннего энтузиазма.

Мы наблюдаем здесь любопытное борение специально стилистического дарования, увлекавшего поэта к бытовой стихии, с лириче-

ским темпераментом, ставившим эмоционально-идейные задания. Далее придется еще говорить о том, как борьба стихий сказалась на композиции и идейности пьесы; только что изложенные наблюдения являются вступлением в эту тему. В частности, запомним, что, не считая Чацкого, всего больше неясностей, недостатков в языке Софьи; ниже увидим, что́ в ее речах в окончательном тексте многое исправлено, что́ было выражено еще неудачнее в ранней редакции. И здесь. в проявлениях языка, мы предвосхищаем неясности в самом образе Софьи и в ее сценическом положении, о чем тоже придется еще говорить.

III

8. Задачей дальнейшего изучения ставится движение стиля в Г. о. у.

Тем самым исключается из анализа то, что там неподвижно. Свыше двух третей всех стихов в комедии остались неизменными на протяжении истории доступных нам текстов. Это устанавливается подсчетом всех переработок, произведендых поэтом в сохранившихся рукописях. Изучению, таким образом, подлежат только те части текста, которые перерабатывались. Установить все эти переработки, систематизировать их по группам, проникнуть в замыслы, руководившие в том или другом случае поэтом, определить, наконец, общее направление его работ над стилем — вот круг ближайших заданий.

Язык Г. о. у. есть язык стихотворный, ритмический и рифмованный. Этим сразу объясняется многое в переработках, поисках, колебаниях, иной раз промахах и неясностях, какие замечаются в процессе и результатах работ над поэтической речью. Стих, каким написана комедия, классический — узаконенный для комедии ямб. Выбор стихотворных размеров в поэтических произведениях Грибоедова вообще весьма скуден; это почти исключительно двухсложные стопы и главным образом ямб, излюбленный размер Лермонтова.

В ранних комедиях Грибоедова («Молодые супруги», 1815, отрывок из «Своей семьи», 1818, «Притворная неверность», 1818) всюду выдержан шестистопный ямб. В Г. о. у. Грибоедов уже свободно пользуется разными видами ямба — от шестистопного до одностопного. В этом отношении он очень близок к Крылову, у которого также наблюдаем свободное чередование разностопных ямбов. В отличие от разных пьес, изложенных александрийскими стихами, с обязательной парной рифмовкой, в Г. о. у. рифмовки разнообразны: и парные, и перекрестные, и опоясанные. Такое разнообразие наблюдается еще в Музейном автографе. Разнообразие велико не только в рифмовках, но и в ритмах. Г. о. у. изобилует пэонами разных видов, спондеями, хориямбами, монометрами. Метрическое разнообразие Г. о. у. велико,

Однако в творческой истории комедии оно не подлежит подробному анализу. Это — дело стихологов, и задача в настоящее время, правда, только отчасти, выполнена уже В. А. Филипповым («Искусство», № 2, 1925) и Шуваловым [98]. Мы же здесь проследим только развитие стиха на пространстве трех манускриптов.

Разновременные редакции Г. о. у. не дают обильных наблюдений над движением, выработкой стиха. В борьбе с трудностями стиха Грибоедов иногда допускал неправильные ударения. Так, в М I 343 стояло: «Что не встречал ли где вас в почтово́й карете»; небольшой переработкой неправильность была исправлена в позднейшем тексте Жандровской рукописи: «Не повстречал ли где в почтовой вас карете». В М III 522 был неудачный стих: «ведра́ми, да, с-ведра́ми» (рифмовано: «замечали сами»); Грибоедов обнаружил неисправность, переделал две смежные фразы, и в Ж III 519 появился знаменитый стих: «Нет-с, бочками сороковыми». Впрочем, кое-что ускользнуло от бдительности автора. В М II 545 дан стих: «С духами стклянoчки: резеда и жасмин»,— резе́да осталась и в окончательном тексте. Остались с необычным ударением еще слова: «Судьи́ всему, везде» (II 298), «и танцам и пенью́» (I 133).

Заметную особенность в ритмике грибоедовского стиха составляют энклитические сочетания слов в конце стиха. Например, в М II 479 — 480 читаем:

К ее искателям кобы себя причли вы?
Ведь вы на помощь торопливы.

Грибоедов сам расставил ударения в конце первого стиха. Но искусственность построения его беспокоила, и в окончательном тексте неловкие стихи заменены новыми:

Явитесь вы вполне великодушны,
К несчастью ближнего вы так неравнодушны.

В той же девятой сцене, несколько выше, в реплике Софьи первоначально стояло:

В другой же раз во мне души нет,
Кого-нибудь как лошадь скинет.

Потом Грибоедов переработал реплику, но оставил то же сочетание (М II 461 и 464):

За самое себя не трушу, лошадь скинет...
...Но за других во мне души нет.

Однако в окончательном тексте реплика вновь переработана, и неудачные стихи вовсе устранены. Такому же изгнанию подвергся

имевшийся в М II 287 стих: «Спаси нас, боже, от крамол, но» (рифмовал: «и... полно»). В М III 298 и 300 рифмовали: Княжна Наталья — шаль я. В посредствующей редакции эти стихи переработаны: Наталья заменена Мими и неловкое рифмование исчезло. Зато аналогичное построение М I 163: «кого мы» (рифмовал: «знакомы») осталось в окончательном тексте.

Иногда исправления стиха вызывались сменой рифмы. В М I 370—371, в реплике Чацкого, Фамусова, рифмовали: клуба — любо. При этом «клуба», очевидно, звучало для самого поэта как «клюба».

Грибоедов нашел такое рифмование неудобным и заменил его: клоба — гроба; однако в другом месте (IV 92) форма «клуба» имеется. Иногда спорные рифмы оставались без переработки: I 415 — 416: нельзя ж — как ваш.

Других категорий переработок стих Г. о. у. в своем движении не представляет.

Переработок несравненно больше в области языка и стиля.

В числе этих переработок небольшую группу составляют простые перестановки слов, например, М I 135: сударь, здесь — Ж: здесь, сударь; М II 31 — 2: по моему ращоту — Ж: по ращоту по моему; Ж III 595: слепого, рабского, пустого подражанья = пустого, рабского, слепого. К таким же мелким поправкам текста принадлежит группа почти безразличных замен одних слов другими, например, М I 69: ступайте — Ж: подите; М I 72: ходня — Ж: ходьба; М. III 563: разделки (мн. ч.) = к разделке.

Столь же безразличны мены имен и отчеств действующих лиц комедии. Фамусов в Музейном автографе еще именовался Павлом Петровичем. Наталья Дмитревна Горичева в Музейном автографе величалась Юрьевной; в Ж III 224 это отчетливо переправлено: Дмитревна, что и проведено через весь текст. Быть может, эта замена сделана потому, что в М II 300 Фамусов, перечисляя московских дам, назвал Настасью Юрьевну; однако и это имя изменилось: в позднейшем тексте читаем уже: Татьяна Юрьевна,— быть может, опять-таки потому, что выше (в М и Ж) говорилось: «Как вам доводится Настасья Николавна?» Упоминаемая М III 177 Татьяна Дмитревна потом переименована: Татьяна Юрьевна. В М IV 261 было: Амфиса Карповна, в Ж IV 261 — перемена: Амфиса Ниловна. Отмечу мимоходом, что мену имен постоянно наблюдаем в рукописях пьес Островского. Фамилии Грибоедов не переменил ни одной (в противоположность тому же Островскому или Чехову).

Более обширна группа существенных улучшений, стремившихся к тому, чтобы было «гладко, как стекло». Приведем характерные примеры. В М I 70 стояло: «повыгляньте», это неловкое слово в Жандровской рукописи заменено естественно ожидаемым: «взгляните-ка». В М I 105 Фамусов жалуется, что на службе к нему пристают: «друг, недруг ли»; недруг, пристающий на службе,— фальшивый образ, и

в Ж фраза переработана: «Тот пристает, другой». В М I 234 — 237 Софья жаловалась Лизе:

Предвижу я, достанется терпеть!
Мне не страшна людская слава,
Да как теперь успеть
Укрыть себя от батюшкина нрава?

Неудачное употребление слова «слава» в значении «молва», неловкое выражение «успеть укрыть себя от нрава» (т. е. гнева) и общая тяжеловесность этих четырех стихов заставили Грибоедова дать их переработку, и в позднейшем тексте появились два легких стиха:

Что мне молва? Кто хочет, так и судит,
Да батюшка задуматься принудит.

В М I 361 — 362 Софья говорит Чацкому:

Как не смутиться мне? От вас нет оборон,
Вы обзираете меня со всех сторон.

Еще в посредствующем тексте эта невозможная фраза испытала некоторое улучшение: «Обозреваете меня со всех сторон». Но и этот вариант был неудовлетворителен. В окончательном тексте уже читаем:

Да хоть кого смутят
Вопросы быстрые и любопытный взгляд.

Так была достигнута и бо́льшая чистота, и большая образность фразы. Фраза М I 325: «Через седьмьсот верст пронесся» несколько выправлена в окончательном тексте: «Верст больше семисот пронесся». Улучшена также реплика Софьи М I 339: «Я никогда не стоила упрека» и дальнейшие стихи — 340—343 (ср. Ж I 328—332).

Вместо вычурных слов Софьи М I 446: «Когда пора была безвреднейшим забавам» в окончательном тексте стоит уже изящная фраза Чацкого: «Когда всё мягко так и нежно, и незрело». Вместо фразы М II 107: «век любви и страха», в которой могло вызывать недоумение слово: «любовь», в позднейшем тексте стоит «покорности и страха». Вместо М II 134: «этим языкам» — в позднейшем тексте «этим господам». Любопытны настойчивые переделки одного стиха М II 379: «Ничтожность, пустоту, пороки, глупость их», в посредствующем тексте: «Ничтожность, шалости, пороки, пустоту», наконец в Ж II 386 короче и сильнее: «Их слабодушие, рассудка нищету».

Таких двойных и тройных переработок отдельных стихов и их групп немало в истории текста комедии. Вот еще судьба одной фразы. На язвительное предложение Софьи Чацкому помочь княгине Ла-

совой, которая «для поддержки ищет мужа», Чацкий в М II 481—482 отвечал:

Да-с, опыт давеча я показал на вас:
Эндимион сгубил, а я от смерти спас.

Упоминание об Эндимионе, прекрасном сонливце-любовнике Селены, было здесь некстати: и мифологическое имя мало известно, и скрытый здесь намек на любовные отношения к Молчалину был бы слишком груб и даже предускорен в устах Чацкого, еще не разобравшегося в чувствах Софьи. В окончательной редакции Музейного автографа стих 482 передредактирован и звучит сдержаннее:

Смиренник погубил, а я от смерти спас.

А в посредствующем тексте — третья редакция, разработанная сложнее:

Да-с это я сейчас явил
Моим усерднейшим стараньем,
И прысканьем и оттираньем,
Не знаю для кого, но вас я воскресил.

В монологе Чацкого о французике из Бордо описание фрака испытало несколько трансформаций. В М III 604 — 607 оно изложено так:

Хвост сзади, спереди какой-то чудный выем!
Коротко полые на перекор стихиям,
Рассудку смех и не краса лицу.

В посредствующем тексте переработка:

Хвост сзади, спереди какой-то выем чудный,
Лишь только в пору нам, чтоб кашель дать простудный;
Движенья связаны, и не краса лицу.

В Ж III 607 длинная неуклюжая фраза о простудном кашле заменена стихом, который стал пословичным: «Рассудку вопреки, на перекор стихиям».

Приведем еще несколько примеров борьбы Грибоедова с неправильностями языка, тяжеловесностью фразы. М II 416: «Дай грудь ей распущу вольнее», неуклюжая фраза заменена другой, более правильной и образной Ж 421: «Шнуровку отпусти вольнее»; Чацкий таким образом, как и естественно, передавал Лизе эту деликатную операцию. В М III 595 — 596 Чацкий говорит о том, чтобы господь:

...воздержал нас крепкою вожжей
От слез и тошноты по стороне чужой.

Фальшивый образ «Господь... возжей» подлежал устранению, и в окончательном тексте стоят известные стихи:

Чтоб истребил господь нечистый этот дух
Пустого, рабского, слепого подражанья.

В М IV 330—331 Чацкий говорит:

...Ужь коли горе пить,
Так лучше с одного присеста.

Выражение «с одного присеста» грубовато для такого патетического момента, и в окончательном тексте оно удачно заменено: «так лучше сразу».

Не всегда настойчивые переработки приводили к блестящему результату; иногда шероховатости оставались заметны и в окончательном тексте. В М III 70, в первоначальной редакции, Чацкий говорил: «По-прежнему пущусь слоняться в свет»; «слоняться в свет» было нестерпимо и в окончательной редакции Музейного автографа заменено: «по-прежнему пущусь во все края глядеть»; синтаксический строй фразы остался таким же искусственным, но Грибоедов не сумел освободиться от навязчивого оборота, и в Жандровской рукописи читаем: «Пущусь подалее простыть, охолодеть». В М IV 325 Чацкий восклицает:

Нет, нет, к горячке я конечно подготовлен.

Эта странная, искусственная фраза ранней редакции оставалась неисправленной и в посредствующем тексте. Только в Жандровской рукописи Грибоедов заменил ее другой, более естественной:

К необычайности я точно приготовлен.

Но и этот стих не свободен от искусственности. Зато в других случаях путем переработки бледные, отвлеченные фразы заменялись образными, красочными. В М I 149 было: «Пожалуй на меня вину еще всю сложит»; отвлеченное слово «вина» в Жандровской рукописи заменено: «всю суматоху», и новое слово живо воссоздает всю предыдущую сцену: В М I 103 Фамусов жалуется: «И без того уж многим озабочен»; эта отвлеченная фраза позже заменена образной, характеристической: «Нет отдыху, мечусь как словно угорелый». В М III 43 в реплике Чацкого имеется вялая, нескладная фраза: «Не в этом подлежит Молчалин укоризне»; уже в посредствующем тексте она заменена горячими, порывистыми, характерными для Чацкого словами: «Пускай в Молчалине ум бойкий, гений смелый». Если Грибоедов часто стремился заменять отвлеченные фразы образными, то бывали случаи, когда он мудро отказывался от обилия, излишества

красок. Из позднейшего текста устранено, например, ненужное для схемы сна Софьи перечисление цветов, имевшееся в М I 157: «в ирисах, в бархатцах, в левкоях и синели». Изъят также стих, характеризовавший московские великопостные обеды в М II 13: «Грибки, да кисельки, щи, кашки в ста горшках».

Следует отметить еще одну черту в исправлениях и переделках текста: Грибоедов не только создавал новые варианты, но и возвращался к прежним, раньше отмененным. В М I 4 Лиза говорит: «Не спи, покудова покатишься со стула», в посредствующем тексте переработка: «покудова не снимут караула», в Жандровской рукописи — окончательный текст: «покудова не скатишься со стула». В пятой сцене первого акта из первоначального текста Музейного автографа читаем:

Софья. Ты можешь посудить... Лиза. Охти-с, не по рассказам:
Изволит вас он запереть со мной,
Молчалина же разом
С двора долой.

В окончательном тексте того же автографа Софья говорит М I 240: «Ты можешь посудить, ужь будут нам гоненья», и весь диалог переработан так, что прежняя ответная реплика Лизы вовсе исчезла. Для посредствующего текста диалог вновь перестроен, и в него возвращена тема прежней реплики Лизы:

Сужу-с не по рассказам,
Запрет он вас,— добро еще со мной,
А то, помилуй бог, как разом
Меня, Молчалина и всех с двора долой.

Несколько ниже в том же акте Софья отзывалась о Скалозубе (М I 256—257):

А слова умного не выговорил сроду,
Мне всё равно, что за него, что в воду.

В посредствующем тексте эти два стиха заменены одним грубым: «Сам на ряду со всеми дураками», в Жандровской рукописи Грибоедов вернулся к прежней редакции. В М II 316—317 Скалозуб говорил о Москве:

Пожар как на заказ пылал,
Способствовал ей много к украшенью.

В самом автографе фраза переправлена, и получился стих: «Способствовал к градскому украшенью». Но, очевидно, неблагозвучное стечение согласных кгр и слово «градскому» не понравились автору, и в позднейшем тексте он вернулся к первоначальной редакции. Ска-

лозуб, сообщая Софье об упавшем Молчалине, говорил в первоначальном тексте М II 451: «И впрочем всё фальшивая тревога». В той же рукописи слово «фальшивая» заменено другим: «фамильная»; очевидно, Грибоедов хотел вложить в уста полковника иронический намек на близкие отношения Софьи и Молчалина, но намек был бы слишком груб, да и нигде ни раньше, ни позже автор не обнаруживает знакомства Скалозуба с характером отношений Софьи и Молчалина. Поэтому уже в посредствующем тексте слово «фальшивая» восстановлено в своих законных правах. В М IV 88 Чацкий: «Есть от чего в отчаянье придти»; фраза почему-то не понравилась Грибоедову, и он в посредствующем тексте заменил ее: «От пустяков твоих в отчаянье придти»; это, однако, было хуже, и в Жандровской рукописи возвращен старый стих. В М IV 115—116 Репетилов:

Э! брось! кто нынче спит? Ну полно, без прелюдий,
Решись, а мы, у нас... решительные люди.

В посредствующем тексте переработка:

Э! брось! кто нынче спит? будь образец геройства,
Решись, а мы, у нас... решительного свойства...

В Жандровской рукописи Грибоедов вернулся к прежним стихам. В М IV 452 Чацкий говорил Фамусову: «вы, страстные к чинам»; в посредствующей редакции замена: «вы жертвуйте к чинам собой и дочерью»; это неудачное нововведение было исправлено возвратом к прежнему тексту. Еще пример: в первоначальном тексте М IV 470 слова Фамусова читались: «Судьба моя еще ли не плачевна». Стих зачеркнут и сверху надписано: «Низкопоклонник! тесть! и про Москву так гневно!» В посредствующем тексте новый стих, с ничтожной переработкой, остался, но и прежний возвращен обратно.

Не перечисляю других случаев возврата к прежней формулировке (ср. М I 256 = Ж I 240; М I 312 = Ж I 301; М III 296 = = Ж III 292).

Из приведенных цитат уже видно, что не всегда переработки текста вели к его улучшению. Вот еще несколько примеров, подтверждающих это положение. Знаменитый стих: «На всех московских есть особый отпечаток» в первоначальном тексте М II 276 звучал гораздо выразительнее:

На Москвичах особый отпечаток.

Но в том же Музейном автографе по непонятным мотивам Грибоедов придал афоризму общеизвестную, растянутую форму. В М II 209—210 Фамусов говорит Скалозубу:

А я так дорожу родством,
Сыщу его на дне морском.

В Ж II 208 переработка: «Нет! я перед родней, где встретится, ползком», и этот неуклюжий, фальшивый образ ползающего перед родней Фамусова остался в окончательном тексте. В М II 342 было: «Не этот ли? грабительством богатый», что хорошо согласовано с ст. 350: «Не тот ли?»... В позднейшем тексте переработка: «Не эти ли грабительством богаты» (т. е. мн. ч.), а ст. 357 формулирован попрежнему (в ед. ч.); реплика Чацкого о Молчалине (III 430—432) кончается такими стихами:

В нем Загорецкий не умрет,
Вы давиче его мне исчисляли свойства,
Но многие забыли? да?

Упоминание о «свойствах» глухо. Между тем в М III 436—438 эти стихи звучали совсем иначе:

Чего не ожидать при этом нраве кротком,
При свойстве угождать племянницам и теткам.
(*Ей на ухо*). О! давишнее вам так даром не пройдет.

В этом прежнем тексте, во-первых, характеристика Молчалина пополнялась двумя новыми черточками (кроткий нрав и свойство угождать), во-вторых, прозвучала угроза отомстить Софье за пристрастие к Молчалину, что существенно для дальнейшей сценической борьбы (об этом мне еще придется говорить ниже); все это исчезло из окончательного текста во вред образности и драматичности. В монологе Чацкого в М III 627—631 говорилось:

Москва столичное в России место, то,
Где человек из города Бордо,
Лишь рот раскрыл, имеет щастье
Во всех княжен вселять участье.
И в этой же Москве — и т. д.

В этой тираде взыскательному вкусу, быть может, натянутыми, тяжеловатыми, прозаическими покажутся первые два стиха, но смысл совершенно ясен, и вся тирада прекрасно согласована с общей темой монолога. В позднейшем тексте наблюдаем любопытную переработку:

Москва и Петербург во всей России то,
Что человек из города Бордо,
Лишь рот открыл, имеет счастье
Во всех княжен вселять участье,
И в Петербурге и в Москве — и т. д.

В текст вставлен Петербург; это несомненный отголосок новых впечатлений и размышлений Грибоедова по приезде в Петербург в 1824 г., когда слагался посредствующий текст, где уже имеется эта вставка. Об идеологическом значении вставки я говорю ниже. Но ясно,

что вставка не вошла органически в текст. Во-первых, упоминание о Петербурге совершенно неожиданно, так как нигде раньше московские нравы не сопоставлялись с петербургскими. А главное, первая фраза потеряла ясный смысл, затемнилась. По первоначальному тексту она имела такой смысл: в коренном, столичном русском городе, Москве, не любят России и верят любому французику из Бордо. Теперь же, в окончательном тексте, читатель или зритель с большим усилием воспринимает ту неожиданную и всем предыдущим текстом совершенно не подготовленную мысль, что во всей России верят Москве и Петербургу столь же легковерно, как и заезжему французику. Эта порча художественного текста обычно не замечается только потому, что мы, с детства запомнив Г. о. у., воспринимаем его вновь уже с известной безотчетностью.

Все изложенные примеры ухудшения позднейшего текста любопытны для процессов художественного творчества Грибоедова; без труда можно подобрать им аналогии у Пушкина и других поэтов.

9. Однако эти промахи с избытком покрываются тем большим приростом достоинств языка, стиха и слога, который получился в результате огромного количества переработок.

Выделяя стилистические исправления из общего состава переработок текста, приходится, конечно, прибегать к несколько искусственному приему, так как нельзя строго разграничить формальные и материальные элементы текста; часто бывает невозможно угадать, ради стиля или ради содержания сделана автором иная переработка; нередко то и другое соединялось вместе; в дальнейшем изложении нам еще придется в этом убеждаться. Образность стиля переходит в нарастание образов, улучшение логических качеств языка связано с созреванием, прояснением идейного состава пьесы и т. д. Таким образом итоги анализа развития языка, стиха и стиля в Г. о. у. не могут быть совершенно точны.

Однако и при этих оговорках мы вправе сказать, что на протяжении всех трудов поэта над текстом комедии мы отчетливо наблюдаем движение от худшего к лучшему, созревание, обогащение слога. Устранялись неправильность и искусственность ритма и рифмы, отбрасывались неудачные слова и речения, отвлеченные и бледные фразы заменялись образными и красочными, изгонялись длинноты. Если охватить эти разнообразные и дробные переработки общей характеристикой, то следует сказать, что слог комедии эволюционировал от условностей книжной речи к живому, разговорному и народному языку и от неясности, недоговоренности к точности, определенности. В процессе переработок слово все послушнее и ближе начинало выражать мысль, а вместе с тем обогащалась красочность и образность речи, стройность и содержательность текста.

IV

10. Выше излагались стилистические переработки, касавшиеся отдельных слов, отдельных фраз или небольших групп стихов, легко выделяемых из контекста. Но в Г. о. у. имеются стилистические переработки более сложного типа. Они относятся к тем частям текста, которые сами заметно обособляются в нем: к монологам.

И стилистически, и архитектонически, и идейно монолог в драматической пьесе всегда имеет стремление замкнуться, выделиться из общего состава текста. Грибоедов охотно прибегает в своей комедии к классической форме монолога и настойчиво ее совершенствует. Иногда монолог сразу счастливо выливается в законченную, безукоризненную форму, так что текст его остается почти неприкосновенным во всех редакциях. Таковы, например, монологи Фамусова во II действии: «Вот то-то все вы гордецы», «Вкус, батюшка, отменная манера», или монолог Репетилова в IV действии: «Не место объяснять теперь и недосуг». Другие, наоборот, потребовали от поэта больших усилий и известны нам в двух-трех последовательных переделках. Таковы, например, рассказ Софьи о сне, монологи Чацкого: «А судьи кто?» и «Французик из Бордо», его монолог в 10-м явлении IV действия («Что это? Слышал ли моими я ушами»), его последний монолог.

Переделки в монологах этой второй группы только в небольшой своей доле могут быть признаны стилистическими в узком смысле слова, т. е. касающимися языка и слога, и выше приводились из них извлечения такого рода. В большинстве же случаев переработки относились не к отдельным словам или фразам, но ко всему монологу, как целому, и стремились придать ему бо́льшую законченность, выразительность, полновесность и страстность. Иногда дело касалось введения в монолог новых образов (как, например, в монологе «А судьи кто?»), в другой раз видоизменялось положение монолога в общей композиции пьесы (сон Софьи, монолог Чацкого о московской сплетне в 10-м явлении IV действия); в таких случаях они рассматриваются в дальнейших отделах. Но есть переработки переходные, более близкие к стилистическим. Мы их рассмотрим здесь.

Сюда относится монолог о французике из Бордо. Он испытал три последовательные переработки. В музейной редакции в нем было 60 стихов (М III 577—636); из них только 24 стиха перенесены целиком в окончательный текст, остальные 36 оказались так или иначе переделанными. Кроме того, в посредствующей редакции монолог заметно изменен, но не все эти видоизменения перенесены в окончательный текст: пять целых стихов, вставленных в посредствующий текст, вычеркнуты и заменены другими в Жандровской рукописи (=окончательный текст); на 65 стихов окончательной редакции приходится свыше сорока переработок. Некоторые из них уже приводились выше (перестановка слов в ст. 595, по окончательному тексту, замена стиха о «простудном кашле» другим, переделка описания фрака и вставка Петербурга в сопоставлении Москвы с французиком из

Бордо); каждая из них может быть легко выделена. Но в первой части монолога дробные исправления подчинены общему замыслу, который выяснится из сопоставления разных редакций.

В Жандровской рукописи посредствующий текст подвергся новой переделке, именно: пять стихов («Ну словом отпустил» и т. д.) заменены двумя новыми:

Такой же толк у дам, такие же наряды.
Он рад, но мы не рады [с н а ч а л а: мы больше рады].

Слова: «Об южной Франции» переправлены: «Ах! Франция!». Этими поправками текст посредствующий переведен к окончательной редакции.

Сопоставление ранней и посредствующей редакции обнаруживает любопытное борение живописных, психологических, эмоциональных и идейных черт, какими Грибоедов хотел бы охарактеризовать французика из Бордо, его слушателей и свое и Чацкого к ним отношение: «Куча зевак и слушательниц» заменяется более отвлеченным и бледным выражением: «род веча»; зато тут же вставляются стихи, метко характеризующие «снаряжение в путь в Россию к варварам, со страхом и слезами». Из текста выпадают три язвительных, направленных против легкомыслия французов стиха:

К своим приравнивал он нас, что точно так
На всё готовы мы, нет дела до последствий.
Всё только бы шутя, резвясь...

Зато вставляется картина встречи французика с русскими:

...ласкам нет конца,
Ни звука русского, ни русского лица,— и т. д.

Выбрасываются иронические стихи ранней редакции:

От наших гладеньких он фраз,
От наших кругленьких приветствий
Воображает быть в отечестве своем

[в посредствующей редакции вариант:

Ну — словом — отпустил воз целый многолетствий,
И в восхищении от нас,
От наших округленных фраз,
От наших гладеньких приветствий].

Но взамен вставляется:

Такой же толк у дам, такие же наряды...

Так идет борьба живописно-бытовых черт. Автор колебался в выборе между равноценными чертами, объединить же их все, развить в целую законченную жанровую картину не сумел или не захотел, чтобы не замедлить темпа пьесы.

Были колебания и в элементах эмоционально-идейных, лирических. Два стиха ранней редакции:

Неужли у себя для наших нет желаний
Семейных прелестей, родных воспоминаний! —

были выброшены. Но в посредствующий текст зато вставлены два новых стиха:

Чтоб искру заронил он в ком-нибудь с душой,
Кто мог бы словом и примером
Нас удержать — и т. д.

Однако и здесь не возобладал какой-нибудь более сильный и сложный мотив.

В итоге оказывается, что Грибоедов, не разрабатывая монолога по существу и даже в плане, стремился создать для него бо́льшую стилистическую стройность, экономию живописных и идейных черт. Ни одной из них он не дал развиться в самостоятельный эпизод, и в этом отношении монолог о французике заметно отличается от монолога «А судьи кто?», о котором придется говорить в следующем разделе (стр. 208).

Борьба равноправных образных и идейных черт, наблюдаемая в целом монологе, сказалась, отметим кстати, в другом случае заменой одного французского двустишия другим. При появлении среди гостей запоздавшей Софьи графиня-внучка обращается к ней с колкими словами (М III 329—330):

Eh, bon soir! comment vont les rubans? les guirlandes?
Toujours le désespoir de ceux, qui vous attendent! *

В Жандровской рукописи реплика сильно переработана:

Eh! bon soir! Vous voilà! Jamais trop diligente,
Vous nous donnez toujours le plaisir de l'attente. **

Судьба другого монолога, ближайшего к монологу о французике, именно: монолога «Что это? слышал ли моими я ушами!» — иная. С раннего времени в этом небольшом монологе обособилась тирада

---

* А, добрый вечер! как ваши ленты? гирлянды? Постоянно разочарование тех, кто вас ожидает! (*франц.*).— *Ред.*

** А, добрый вечер! Наконец-то вы! Вы не спешите и доставляете нам удовольствие ожидания (*франц.*).— *Ред.*

о сплетне. В М IV 295—308 она изложена так:

О, праздный! жалкий! мелкий свет!
Не надо пищи, сказку, бред
Им лжец отпустит в угожденье,
Глупец поверит, передаст,
Старухи кто во что горазд
Тревогу бьют... и вот общественное мненье!
И вот Москва! — Я был в краях,
Где с гор верьхов ком снега ветер скатит,
Вдруг глыба этот снег, в паденьи всё охватит,
С собой влечет, дробит, стирает камни в прах,
Гул, рокот, гром, вся в ужасе окрестность.
И что оно в сравненьи с быстротой,
С которой чуть возник, уж приобрел известность
Московской фабрики слух вредный и пустой.

Уже в посредствующем тексте образное сравнение сплетни с обвалом в горах было изъято автором. Можно только догадываться, почему Грибоедов это сделал,— сам он не оставил никаких объяснений; он вообще усиленно сжимал изложение четвертого акта в интересах быстроты сценического действия; быть может, поэту показалось неуместным, что в патетический момент Чацкий расхолаживает монолог обдуманным, разработанным сравнением; наконец, подобное сравнение уже было дано раньше (IV 30—36: описание поездки в степи). Во всяком случае, девять стихов Грибоедов выбросил из окончательного текста без колебаний. Первая половина тирады осталась, но подверглась переработке. Вместо стихов:

О, праздный! жалкий! мелкий свет!
Не надо пищи, сказку, бред
Им лжец отпустит в угожденье —

в посредствующем тексте появились совсем другие:

О! если б кто в людей проник:
Что хуже в них? душа или язык?

Дальнейшие стихи переработаны мало, чисто фразеологически, но потом идет переделка, ценная уже идеологически; вместо краткой фразы: «И вот общественное мненье! и вот Москва!» читаем стихи:

И вот общественное мненье.
И вот та родина... Нет, в нынешний приезд,
Я вижу, что она мне скоро надоест.

Идейная оценка здесь шире, да и лирический мотив проступает отчетливее.

Переработки во второй части монолога незначительны,

11. Закончим обзор монологов последним монологом Чацкого — в финале четвертого действия.

Этот монолог взял от автора, кажется, наибольшую долю усилий сравнительно с другими подобными частями комедийного текста, больше даже, чем сон Софьи или монолог «А судьи кто?» Он нам известен в трех последовательных редакциях: 1) музейной, 2) так называемой «посредствующей» и 3) окончательной редакции Жандровской рукописи (=окончательном тексте). Они дают ценный материал для наблюдения над процессом созидания знаменитого монолога.

В музейной редакции в монологе 40 стихов; из них только 16 вошло в окончательный текст без изменений, остальные 24 были или изъяты или переработаны; в окончательном тексте — уже 60 стихов, стало быть, 20 новых, не имевшихся в раннем тексте и созданных в процессе переработок трех дальнейших редакций; вместе с переработанными раньше 24 это дает цифру 44. Посредствующая редакция, заключающая в себе 52 стиха, содержит 13 стихов, редактированных иначе, чем в Музейном автографе, и в окончательном тексте в Жандровской рукописи имеется еще 6 новых переработок. Так что всего переработок насчитывается 63 — на 60 стихов окончательной редакции. Эта справка красноречиво говорит о том, сколько труда и увлечения вложил поэт в разработку финального монолога.

В какую сторону были направлены его усилия и на какие категории делятся переработки монолога?

Прежде всего определю чисто стилистические исправления — в отдельных фразах и стихах. Их особенно много в двух старших редакциях, и именно, в первой части монолога; общий тип текста здесь одинаков, но разночтения встречаются почти в каждой строчке. Варианты выступают отчетливо при параллельном чтении трех текстов.

Многие фразы здесь поражают своей тяжеловесностью, мертвенной искусственностью: «найдутся сотни ровных»; «которым красотой едва дано расцвесть» = «которой красоте» и т. д., «не сердцем поискать»; «продать себя в замужство», «торговать собой в замужство»; «кого вы поискали». Все эти неуклюжие стихи выброшены или совершенно переделаны в Жандровской рукописи. Как совершенствовался стиль в процессе переработок, укажут примеры. В Музейном автографе было:

Но, боже мой! кого вы поискали!

В посредствующей части уже:

Но, боже мой! кого себе избрали?

А в Жандровской рукописи:

А вы! о, боже мой! кого себе избрали?

Другой ряд: Музейный автограф — «За что меня вы завлекли»; посредствующий текст — «За что меня взманили, завлекли»; Жандровская рукопись — «Зачем меня надеждой завлекли». Характерна последовательная переработка двух стихов, обращенных к Фамусову. В М IV 452—453 стоит:

А вы, сударь, отец, вы, страстные к чинам:
В дворянской спеси вам желаю быть счастливым.

В посредствующем тексте «дворянская спесь», осложнявшая фразу новой чертой, исчезла, получилась иная редакция:

А вы, сударь, отец, вы жертвуйте чинам
Собой и дочерью, желаю быть счастливым.

В этой редакции Грибоедов переписал двустишие на вклеенном листке Жандровской рукописи. Но потом, очевидно, недовольный фразой «жертвуйте чинам» и т. д., Грибоедов в первом стихе вернулся к музейной редакции, а второй стих переделал наново; в результате получилось:

А вы, сударь, отец, вы страстные к чинам,
Желаю вам дремать в неведеньи счастливом.

Здесь наблюдаем возврат к старому, столь характерный для приемов творчества Грибоедова, но — с некоторым улучшением. В Ж IV 483—484 укажем еще одну ценную вариацию. Сначала здесь было:

Я тотчас бы бежал, чтоб не при вас тужить,
И сладко с миленьким могли бы вы прожить.

«Чтоб не при вас тужить» — опять было сказано неуклюже, а приторное словечко «миленький» было перенесено из посредствующего текста. Поэт пересоздал всю тираду, получившую новый блеск и музыкальную полноту:

Я с вами тотчас бы сношения пресек,
И перед тем, как расставаться,
Не стал бы очень добираться,
Кто этот вам любезный человек?..

Переделаны еще стихи Ж IV 476 («Что память вам давно постыла» = «Что память даже вам постыла») и ст. 508 («все клянут» = посредствующий текст — «все вредят») и этим исчерпываются стилистические, в узком смысле, переработки.

Перейдем к более сложным актам творчества в пересозданиях монолога. Для отчетливости анализа прежде всего расчленим окончательный текст монолога (IV 463—522) на составные части. П е р в а я часть (ст. 463—470) вступительная, определяющая общее настроение

Чацкого. Дальше идет обращение к Софье, которое само делится на части; вторая (471—483) наполнена упреками за отвергнутую любовь и предпочтение Молчалина; третья (484—493) содержит сатирическую характеристику «идеала московских мужей»; четвертая часть (494—500) — обращение к Фамусову с характеристикой зятя-низкопоклонника и дельца; пятая (501—507) составляет лирический переход к обличительной характеристике московского общества, данной в шестой части (508—518), а последняя, седьмая, часть (519—522) является заключением. Стройность плана, отчетливое расчленение, психологически-правдивый переход от одной части к другой, объединение всех частей в одном лирическом ритме, последовательно возрастающая градация тона и содержания,— все это дает монологу ту прелесть, тот блеск и музыкальную законченность, которые его прославили. В сравнении с окончательной редакцией ранний текст гораздо скуднее и бледнее, и нам предстоит проследить, какими средствами и приемами добивался поэт блестящих результатов.

Сравнивая разновременные редакции монолога, прежде всего видим, что посредствующий текст первой своей половиной примыкает к музейному тексту, а второй — к тексту окончательному (в два приема вырабатывавшемуся в Жандровской рукописи). И в музейном и «посредствующем» текстах еще нет вступительной части; Чацкий здесь сразу обращается к Софье. Зато в обращении к Софье была включена характеристика «искательниц фортун и женихов чиновных», расчетливо «продающих себя в замужство»; эти злые стихи, слегка варьированные в двух старших редакциях, исчезают из дальнейших текстов. Вместе с ними исчезла одна важная идейно-психологическая черта: в обеих старших редакциях Чацкий противопоставляет Софью расчетливым московским невестам, признает искренность и бескорыстие в ее увлечении Молчалиным (М IV 429 и 437: «Я перед вами виноват»; «Вы свыше этого»; посредствующая редакция: «Нет, нет, ошибся я»). В младших редакциях Чацкий говорит об увлечении Софьи суше, суровее. И это тем непоследовательнее, что в позднем, петербургском, тексте уже имеется вставка в четвертом акте, где Софья, видя низость Молчалина, раскаивается в увлечении им (об этом подробнее см. в разд. композиции). Однако своя несогласованность крылась и в изложении музейной и посредствующей редакций. Признав искренность чувства Софьи и своеобразную последовательность в выборе такого возлюбленного, «чтоб был немножко прост и очень мил», Чацкий тотчас же начинает жаловаться (М IV 443—4):

Но боже мой! кого вы поискали!
Когда размыслю я, кого вы предпочли!

В младших редакциях эти две части монолога переставлены, противоречия сглажены фразеологически, и здесь монолог получил бо́льшую логическую стройность и психологическую содержатель-

ность. В Жандровской рукописи, после некоторых стилистических переработок (о которых говорилось выше), отчеканился превосходный текст, полный лирической энергии. Именно, после стиха: «Зачем меня надеждой завлекли?» вставлена целая новая тирада, на которую и намеков нет в двух старших редакциях (IV 474—488):

Зачем мне прямо не сказали,
Что всё прошедшее вы обратили в смех?!
Что память даже вам постыла
Тех чувств, в обоих нас движений сердца тех,
Которые во мне ни даль не охладила,
Ни развлечения, ни перемена мест.
Дышал, и ими жил, был занят беспрерывно!
Сказали бы, что вам внезапный мой приезд,
Мой вид, мои слова, поступки, всё противно —
Я с вами тотчас бы сношения пресек,
И перед тем как расставаться,
Не стал бы очень добираться,
Кто этот вам любезный человек?
(*насмешливо*)
Вы помиритесь с ним, по размышленьи зрелом.
Себя крушить, и для чего!

Обращение к Фамусову (четвертая часть по окончательному тексту) не испытало переработки или перестановки (если не считать стилистического исправления двух стихов), как и пятая. Но дальше между музейным текстом и остальным, в том числе и посредствующим, большая разница. Заявив, что теперь кстати б было «на весь мир излить всю желчь и всю досаду», Чацкий, по музейной редакции, не выполняет этого намерения и обрывает монолог заявлением о бегстве из Москвы. Все три остальные редакции имеют здесь вставку (шестая часть по окончательному тексту), в которой как раз осуществляется мысль излить всю желчь и всю досаду. Вставлено (почти буквально одинаково во всех текстах) 12 стихов о предателях в любви, о неутомимых во вражде, о рассказчиках неукротимых, нескладных умниках, лукавых простяках, зловещих старухах, вздорных стариках, среди которых легко сойти с ума — гневный обзор-итог всей Москвы.

Подведем итоги разбору монолога. Он стоил автору огромного труда и напряжения, как мы теперь убедились. Двойными, тройными переработками испещрено большинство слагающих монолог стихов. Настойчиво изменялись слова, фразы, периоды, и речь приобретала все больший стилистический блеск и музыкальное достоинство. Но этим формальным совершенствованием не исчерпывается эволюция монолога. Анализ обнаруживает, что монолог перерабатывался и обогащался также в своей образности, композиции, лиризме и идейности. Однако ни один из таких элементов не получил исключительного раз-

вития, не обособился от остального текста, не вышел из подчинения общему заданию — эстетической гармонии, музыкального единства.

Анализ славного монолога методологически значителен тем, что отчетливо устанавливает средние, переходные формы творческих пересозданий текста — между стилистическими и материальными.

12. Целую и целостную группу переработок представляют собою исправления 5-й сцены I действия. Этот диалог Софьи и Лизы принадлежит к числу эпизодов, наиболее усердно обрабатывавшихся автором.

Еще в Музейном автографе диалогу дано много переделок. Начинается он репликой Лизы:

Ушли они. Ах! всю меня коробит!
В глазах темно и замерла душа.
История вам ваша не пособит,
Грех не беда, молва нехороша.

Это четверостишие в той же рукописи было переработано:

Ушли они. Тоскуйте на досуге.
Вот вам и друг, толкуйте-ка об друге;
В глазах темно и замерла душа,
Грех не беда, молва нехороша.

Следующая реплика Софьи об ожидаемых неприятностях от батюшкина нрава оканчивалась обращением к Лизе: «Ты можешь посудить», и дальше в первоначальном тексте читалось:

Лиза

Охти-с не по рассказам:
Изволит он вас запереть со мной,
Молчалина же разом
С двора долой.

София

Меня к монастырю скорее заохотят,
Ах, нет! куда его, и я за ним же вслед.

Лиза

А ежели-с поймают да воротят?

София

Да полно, Лизынька. Какой несносный бред!
Знать мне не от тебя дождаться утешенья.

Таким образом на 84 стиха окончательной редакции Музейного автографа девять стихов было выброшено и два переработано.

В посредствующей редакции переработок еще больше; здесь на 97 стихов (Ж I 206—302) уже 66 отличных от окончательного текста Музейного автографа.

Но и этим не удовлетворился автор. На перебеленный текст посредствующей редакции в Жандровской рукописи легли новые исправления — в семи стихах (Ж I, 232, 233, 240, 241, 242, 254, 293).

Всего, стало быть, 84 переработки на 97 стихов окончательной редакции — цифра красноречивая; в общем диалог увеличился на 13 стихов. И не меньше четырех моментов можем мы насчитать в переработках диалога: 1) первоначальный текст Музейного автографа, 2) окончательный текст Музейного автографа, 3) посредствующая редакция = первоначальный текст Жандровской рукописи, 4) окончательный текст Жандровской рукописи = Булгаринский список.

В каком же направлении шли эти настойчивые переработки?

Так же, как и рассмотренные выше монологи, диалог Софьи и Лизы интересен не отдельными переработками, а их совокупностью, что уже выводит наблюдения из области стиля в собственном, узком смысле.

В переработках диалога имеются и чисто стилистические моменты. Выше уже приводились такие примеры; здесь достаточно двух-трех. В посредствующем тексте появилась было грубая фраза Софьи о Скалозубе:

Сам наряду со всеми дураками.

В окончательном тексте она изгнана. Выброшенной оказалась реплика Лизы,— вопрос, неясно формулированный, некстати сделанный и немузыкально звучавший:

А чем был плох ваш прежний вкус-то?

Некстати благочестивая фраза Лизы к Чацкому: «бог не оставит вас» заменена другой, более близкой к темпераменту говорящей: «живите-ка смеясь», «ваша тетушка на мысли набрела» — переработано: «на ум теперь пришла». Любопытен пример столь характерного для Грибоедова возврата к старой формуле, отвергнутой было в поисках лучшего. Подхватывая слова Софьи о раздражительности Фамусова: «Ты можешь посудить», Лиза продолжала в самом раннем тексте:

Охти-с не по рассказам:
Изволит он вас запереть со мной,
Молчалина же разом
С двора долой.

Эти энергические стихи, сразу характеризующие грозу дома — барина — и трепет домочадцев, были выброшены Грибоедовым из

окончательного текста Музейного автографа, но потом он пожалел о них, и в посредствующей редакции мы читаем:

Сужу-с не по рассказам;
Запрет он вас; — добро еще со мной,
А то, помилуй бог, как разом
Меня, Молчалина и всех с двора долой.

В новой редакции сложилась прелестная в своей простоте фразка: «запрет он вас, добро еще со мной». Но бытовой смысл всей тирады слегка затемнился: кого это «всех» с двора долой? Ведь, кроме Софьи, Молчалина и Лизы, никто не замешан в интригу.

Другая группа переработок относится к психологической характеристике действующих лиц и еще будет рассматриваться в следующей главе. Здесь укажу для примера, что в самом раннем тексте диалога образ Софьи, с ее порывистостью и горячим увлечением Молчалиным, ярче, чем в позднейших формулах, характеризовался стихами:

Меня к монастырю скорее заохотят,
Ах, нет! куда его, и я за ним же вслед.

Зато в посредствующей редакции получено ценное приобретение: реплики Лизы и Софьи (Ж I 252—258 и 259—275). Лиза рассказывает яркую сцену прощания Чацкого с Софьей перед отъездом в чужие края:

Слезами обливался,
Я помню, бедный он, как с вами расставался.
— Что сударь плачете? живите-ка смеясь.
А он в ответ: — «Не даром, Лиза, плачу,
Кому известно, что найду я воротясь?
И сколько может быть утрачу!» —
Бедняжка будто знал, что года через три...

А Софья к этому еще добавляет живой рассказ о детских и отроческих отношениях к Чацкому (причем Грибоедов оттеняет характерную черту — свободу, с какою могла крепостная горничная обсуждать интимные отношения барышни):

Послушай, вольности ты лишней не бери.
Я очень ветрено, быть может, поступила,
И знаю, и винюсь, но где же изменила?
Кому? Чтоб укорять неверностью могли.
Да, с Чацким, правда, мы воспитаны, росли,
Привычка вместе быть день каждый неразлучно
Связала детскою нас дружбой, но потом
Он съехал, уж у нас ему казалось скучно,

И редко посещал наш дом,
Потом опять прикинулся влюбленным,
Взыскательным и огорченным!!
Остер, умен, красноречив,
В друзьях особенно щастлив.
Вот об себе задумал он высоко...
Охота странствовать напала на него,
Ах! есть ли любит кто кого,
За чем ума искать и ездить так далеко?

От этих вставок восполняется и образ Чацкого с его юными увлечениями. Следует указать, что тема рассказа Софьи дана была еще в Музейном автографе словами Лизы:

Лиза

Что ж? Александр Андреич, нет?
Не та ж любовь, хоть разного покроя?
Вот с ним-то прямо с малых лет
Росли, резвились, вечно двое.

София

Спроси его, привязан он к чему,
Окроме шутки, вздора?
Всех в прихоть жертвует уму,
Что встреча с ним у нас, то ссора.

Зато рассказ Лизы — новость, созданная только в посредствующей редакции; на него и намека нет в Музейном автографе.

Можно спорить, насколько эта вставка правдива психологически. Ведь три года назад Софье было всего четырнадцать лет, и сам герой был очень юн; уезжал он по собственному побуждению: «о себе задумал он высоко», «охота странствовать напала на него», он стремился «ума искать». Обильные слезы разлуки и мрачные предчувствия мало мотивированы. Но покорившись воле поэта и восприняв этот эпизод как данное, мы почувствуем, что после этого новосозданные реплики Софьи и Лизы органически врастают в сценическую схему, становятся необходимыми для понимания всей истории и динамики любовной интриги Г. о. у. С этой точки зрения нельзя не пожалеть, что из приведенной выше реплики Софьи, исчезнувшей из посредствующей редакции, не сохранился для окончательного текста стих:

Что встреча с ним у нас, то ссора.

Он хорошо объяснил бы «взыскательность» духовно растущего юноши и возрастающую холодность к нему Софьи и ее первое внимание к Молчалину.

Исчезла еще целая реплика Софьи о Молчалине. В М I 269—277 было:

> Прежде я не знала никого,
> С кем сердце не бывает пусто.
> Теперь... Молчалин мой! Как не любить его?
> Как будто свыклись с малолетства.
> Грустна: — он без ума помочь мне ищет средства;
> Смеюсь, тужу непочему:
> Посмотришь в том и жизнь и смерть ему.
> Беспечна я: он за меня боится,
> Задумаюсь: — он прослезится.

Этот монолог Софьи хорошо рисует ее сентиментальную, наивную, слепую идеализацию Молчалина. Рассказ хорошо согласован с содержанием сна Софьи; и если вновь вставленная реплика о ранних ссорах с Чацким разъясняет любовную интригу, то не менее того годилась бы и эта ранняя, потом изъятая реплика о Молчалине; она предлагала логически стройную и психологически содержательную и правдивую схему любви Софьи к Молчалину. Впрочем, убыток вознагражден вставкой, появившейся в посредствующей редакции:

> Подумаешь; как счастье своенравно!
> Бывает хуже, с рук сойдет,
> Когда ж печальное ничто на ум нейдет,
> Забылись музыкой, и время шло так плавно,
> Судьба нас будто берегла,
> Ни беспокойства, ни сомненья...
> А горе ждет из-за угла.

К каким же выводам склоняют нас наблюдения?

Первоначальный текст Музейного автографа создан еще на Востоке и не старше начала 1823 г.; работы над окончательным текстом Жандровской рукописи относятся к Петербургу, к лету 1824 г.; переработки диалога 5-го явления I действия растягиваются, таким образом, на полтора года. Накоплялись ли они случайно, независимо одна от другой, или охвачены общим планом или, по крайней мере, одной тенденцией?

Те 84 переработки, которые легли на текст, имели одну явную тенденцию: к очищению слога,— и это стремление было ими, несомненно, удовлетворено. «Несовершенные нечистые» стихи диалога в Музейном автографе стали гораздо музыкальнее, яснее в Жандровской рукописи. Борьба образных элементов не привела к такому же бесспорному результату: добыты счастливые черты к портрету Чацкого, но утеряно кое-что для образов Софьи и Молчалина. Для общей сценической схемы любовной интриги приобретены рассказы Лизы и Софьи о раннем романе Чацкого, зато исчез стих о ранних ссорах. Но вот на что сле-

дует обратить внимание. Из двух основных мотивов и моментов складывается диалог Софьи и Лизы: 1) обсуждение возможных последствий утренней встречи с Фамусовым; 2) сопоставление Чацкого и Молчалина. В первом моменте, после колебаний, Грибоедов вернулся к схеме, намеченной в первоначальном тексте Музейного автографа — с упоминанием о возможности разгона участников интриги (этот разгон воссоздается монологом Фамусова в финале пьесы). Что же касается второго момента, то в раннем тексте беседа о двух соперниках перескакивает от одного к другому несколько раз: сначала о Чацком (М I 259—268), потом о Молчалине (М I 269—277), затем снова о Чацком (ст. 278—289) и опять о Молчалине (ст. 290—301). Черты того и другого разбрасывались и не давали сосредоточенной характеристики. В окончательном тексте Грибоедов их сконцентрировал: здесь собеседницы сначала оценивают Чацкого (Ж I 243—279), потом Молчалина (ст. 280—290). В этом — главное различие двух схем диалога. Вторая, позднейшая, несомненно сценически стройнее, выразительнее; и надо думать, именно мотивы композиционной сосредоточенности руководили творческим сознанием поэта при переработках, чему хорошо отвечают и настойчивые стилистические улучшения с их тенденцией к музыкальной стройности.

13. Оригинальный образец переработок представляет во втором действии рассказ Софьи Скалозубу и Чацкому о падении с лошади. В первоначальном тексте Музейного автографа он изложен в такой редакции:

Вам странность об себе скажу,
По дням и по часам, по прихоти я словно,
То с страхом вижу всё, то слишком хладнокровно.
Сама неберегусь верьхом,
Скачу, лечу, мой конь с огнем,
Раз в сторону ударился с разбегу,
Долой я под гору, по снегу,
Не охнула, привстала и опять
На нем отважилась скакать,
В другой же раз во мне души нет,
Кого-нибудь как лошадь скипет,
И не случится ничего,
Готова я бежать из дому.

Здесь энергично намечены несколько черт. Во-первых, «странность» в нервном характере Софьи: «то с страхом вижу всё, то слишком хладнокровно». Во-вторых, смелость Софьи в верховой езде:

Сама не берегусь верьхом,
Скачу, лечу, мой конь с огнем.

Затем, падение с лошади под гору — бытовая картинка из тех времен, когда в Москве, при ужасном состоянии улиц весной и осенью,

достаточные люди предпочитали ездить не в экипажах, а верхом, когда и у Молчалина в распоряжении была верховая лошадь, когда и на службу ездили верхом. Наконец, рассчитанное и правдоподобное, хотя и замаскированное объяснение обморока:

В другой же раз во мне души нет...
...Готова я бежать из дому.

Следует признать, что этюд этого монолога сделан удачно: он выразителен, красочен, психологически хорошо наполнен и стройно логизирован. Но стилистическая форма не удалась и вызвала неудовольствие поэта. Ощутимы значительные шероховатости: «по дням и по часам, по прихоти я словно» и т. д.; «сама не берегусь верьхом», «души нет — скинет»,— вся конструкция тирады архаична. Затем, весь рассказ с грубоватыми подробностями падения («долой я под гору», «не охнула»), с оттенком ухарства и похвальбы — как-то мало подходил к выдержанному светскому тону Софьи.

Поэтому на той же рукописи Грибоедов произвел целый ряд переработок: кое-что зачеркнул, другое вставил, третье переделал. В результате получилась вторая редакция монолога — окончательная для Музейного автографа:

Я просто вам скажу,
За самое себя не трушу, лошадь скинет,
Убьюсь ли: раз со мной и было, я опять
Потом отважилась скакать.
Но за других во мне души нет
Из ничего,
И приключится что хоть вовсе мне чужому.

Здесь монолог сильно сокращен: вместо 13 прежних стихов в нем теперь всего семь. Исчезла общая психологическая черта — перебоев страха и хладнокровия. Картина падения с лошади: «с разбегу, долой под гору, по снегу» выцвела, и от нее осталось отвлеченное: «раз со мной и было». Хорошим приобретением новой редакции было замаскированное дипломатическое отречение от Молчалина:

И приключится ч т о х о т ь в о в с е м н е ч у ж о м у.

Но ломающийся ритм тирады, общее несовершенство композиции, наконец явная недостроенность последних трех стихов — возбуждали то же чувство неудовлетворенности.

Тогда возникла третья редакция. Ее предлагают нам варианты Завелейского:

Не трушу за себя: карета ли зацепит —
Подымут,— и опять
Готова сызнова скакать;
Но за других ребячий страх и трепет!

К сожалению, неизвестно, весь ли монолог Софьи исчерпывался этим четверостишием в вариантах Завелейского. Если да,— неясно, с каким же стихом рифмовал один из предыдущих стихов: «А вся еще теперь дрожу» (парный со ст. «Однако о себе скажу» — в окончательном тексте). Но сама в себе новая, третья редакция вполне закончена. Она сильно отличается от первых двух. Сохранилось, собственно, только настойчивое рифмование: опять — скакать. Во всем остальном — сильные переработки. Заменен центральный образ: вместо верховой лошади уже карета, которую «подымут» люди, если она «зацепит», и рассказываемый эпизод приобрел большую тонность. Намек на Молчалина снова смягчен, а стих выиграл в характерной для Грибоедова ямбической стремительности:

Но за других ребячий страх и трепет!

Вообще новая редакция музыкальнее, стройнее предыдущей, хотя и беднее содержанием.

Все же и она не понравилась. Если, как можно предполагать, ею забывалось указанное выше рифмованье с одним из предыдущих стихов,— его надо было восстановить. Затем замечено было бытовое неправдоподобие: если карета зацепит, она останавливается, а не падает.

Отсюда возникла потребность в новой переработке. Она предложена в посредствующей редакции (= Ж II 465—471):

Однако о себе скажу,
Что не труслива. Так бывает,
Карета свалится, подымут: я опять
Готова сызнова скакать;
Но всё малейшее в других меня пугает,
Хоть нет великого несчастья от того,
Хоть незнакомый мне, до этого нет дела.

Рифмованье: дрожу — скажу восстановлено. Карета уже не зацепит, а «свалится». Восстановлена черта нервности: «Но всё малейшее в других меня пугает» и т. д. Наконец, восстановлен и намек на Молчалина — в новой формулировке: «Хоть незнакомый мне, до этого нет дела».

На четвертой переработке Грибоедов успокоился, и она прошла через Жандровскую рукопись в Булгаринский список.

Если последнюю редакцию сопоставить с первоначальной, то преимущества стилистической чеканки будут за последней. Но выразительность, красочность, энергия остаются за первой формулировкой. Следует признать, что здесь попытки сочетать то и другое не вполне удались Грибоедову. Это напоминает и других поэтов. Например, у Пушкина первоначальная редакция стихотворения «Мечтателю» (1818) сильнее и ярче окончательной, хотя последняя более стройна и обработана.

ОБРАЗЫ

I

1. Богатый запас наблюдений и опыта и щедрая творческая фантазия доставляют поэту массу бытовых и психологических материалов и возможностей, из коих ему предстоит выбирать, чтобы создать художественные образы и типы. В подчинении основному замыслу одни из этих образов станут центральными в произведении, «героями», и поэт употребит все усилия фантазии и ума, все запасы поэтического познания и интуиции, чтобы одарить этих героев наибольшей красочностью, жизненностью, содержательностью. Другие образы получат только служебное назначение, как «вторые сюжеты», и будут разработаны с меньшим вниманием и щедростью. Наконец, третьи останутся случайными, эпизодическими участниками произведения, «статистами», для которых поэт уделит только немного штрихов и бликов. Из всех возможностей, которые предлагают автору жизнь и фантазия, ему приходится делать выбор, и здесь естественны колебания, отмены и возвраты, излишества или недобор, наконец, ошибки. Колебания между равноценными или безразличными формулами, возвраты к отмененному раньше, длинноты и недоговоренности, прямые ухудшения в сравнении с прежним, наконец, блестящие победы над непокорным материалом — все это мы наблюдали у Грибоедова в трудном процессе выработки языка и стиха. Теперь нам придется изучить подобные же явления в работах над образами, населяющими комедию.

Задание автора было двойственным: идейно-психологическим и живописно-бытовым. Предстояло создать несколько «главных действующих лиц», замкнутых в тесный круг личных отношений, затем поставить эту небольшую группу в центре широкого общественного круга, связать обе группы идейной и житейской борьбой и, наконец, осветить и согреть созданный мир образов авторским лиризмом и сатирой.

И первое, что мы замечаем, изучая пьесу, это — градация образов, ее населяющих. В Г. о. у. двадцать шесть действующих лиц с репликами, если считать всех шесть княжен Тугоуховских и выкинуть Петрушку, слугу, докладывающего о приезде Чацкого, слугу в третьем действии, лакея в четвертом. Но кроме этих, в узком, точном смысле,

«действующих» лиц, в Г. о. у. есть еще вереница образов, воссоздаваемых в беседах и монологах; без них не закончена была бы картина грибоедовской Москвы, не полон был бы идейный смысл пьесы, даже сценический состав ее не был бы так прочно цементирован. Таковы: мадам Розье, ментор-гувернер, танцмейстер Гильоме, доктор Фациус [99], дядюшка Софьи, отпрыгавший свой век; тетушка Софьи, у которой сбежал француз; тетушка Минерва, Максим Петрович и Кузьма Петрович; брат Скалозуба, московские «наши старички», «наши дамы», «юноши — сынки и внуки», дочки, богач-грабитель, Нестор негодяев знатных, крепостник-театрал (или даже два: I 371—374, ср. II 365—372), «турок или грек», побродяги-учителя (I 130—134), трое из бульварных лиц, чахоточный «книгам враг», княгиня Ласова; Прасковья Федоровна (II 7—8); вдова-докторша (II 30—32); Татьяна Юрьевна, ее муж; Фома Фомич; хилый старик-домосед (у которого Загорецкий отбивает билет в театр); химик-ботаник князь Федор, вечные французы с Кузнецкого моста, французик из Бордо; две княжны-сестрицы, которым натвержен урок, что лучше Франции нет в мире края; мосьё Кок; князь Григорий, Воркулов Евдоким, Левон и Боринька, Удушьев Ипполит Маркелыч, Лохмотьев Алексей; «ночной разбойник», вернувшийся алеутом; барон фон Клоц, жена Фамусова (IV 422—426), наконец, княгиня Марья Алексевна, «Дрянские, Хворовы, Варлянские, Скачковы», «певец зимой погоды летней», арапка-девка,— всего свыше сорока пяти лиц.

Для многих, вероятно, покажется неожиданным такой длинный перечень этих мимолетных образов, и в литературе о Г. о. у. он никогда не устанавливался. Между тем его следует принять к учету в общей сумме художественных впечатлений от пьесы. Здесь положение аналогично учету художественных средств грибоедовского языка, о чем шла речь в предыдущем отделе. Мы получаем непосредственное, безотчетное яркое впечатление правдивости и жизненности от языка пьесы. Но только точный анализ всех элементов языковой массы в Г. о. у. устанавливает, какими средствами (живой и народной речи) создается такое впечатление. То же и в отношении картинности и характерности в бытописи комедии. Яркий эффект живописной насыщенности создается не только образами крупных представителей грибоедовской Москвы, но и всей той образной массой, пересмотр коей предложен выше. Иные из этих образов разработаны великолепно и своею значительностью превышают некоторых из «действующих», например, кн. Тугоуховского или графиню-бабушку. Таковы, например, Максим Петрович, Татьяна Юрьевна, крепостник-театрал; значительна, как символ, и княгиня Марья Алексевна, хотя о ней автор обмолвился одним только стихом. Другие образы еле намечены, как приятели Репетилова Воркулов и Лохмотьев и др.

Большинство этих образов старой Москвы осталось неизменным с начала и до конца творческих работ Грибоедова. Другие испытали некоторые превратности в путях авторской фантазии. Наконец, третьи, возникнув в первоначальном тексте, исчезли из окончательной

редакции. Наибольшую долю авторского труда взяли, конечно, главные герои, хотя и здесь внимание и поиски художника распределились неравномерно.

2. Начнем пересмотр с образов эпизодических, случайных или служебных и закончим главными героями; при этом будем принимать в учет только переработки материальные, по содержанию, а не стилистические, о которых уже шла речь в предыдущем разделе.

Из богатого запаса психологических черт и бытовых положений, знакомых Грибоедову по Москве с юношеских лет, некоторые намечены еще в ранних его пьесах. То, что там было достаточно разработано, не могло, конечно, перейти в Г. о. у. целиком. Но были там мотивы, едва намеченные и легко поддававшиеся разработке. Так, в «Молодых супругах» Арист философствует:

> В наш век степенница по свадьбе через год
> Берет любовника. Единобразье скушно,
> И муж на то глядеть обязан равнодушно.
> Всё это сбыточно, всё это быть должно,
> Со мною как с другим — так раз заведено.

В «Притворной неверности» в монологе Рославлева этот образ повторяется:

> Прелестницы с толпой вздыхателей послушных
> И общество мужей, к измене равнодушных.

Сюда же, по близкой связи, Рославлев присоединяет еще один образ:

> И те любезники, которых нынче тьма:
> Без правил, без стыда, без чувств и без ума,
> И в дружбе, и в любви равно непостоянны.

В Г. о. у. эти образы неверных жен, рогатых мужей и «любезников»-ловеласов не введены. Только отдаленный рефлекс их можно было бы усматривать в диалоге Чацкого с Натальей Дмитриевной (особенно в музейной редакции), где Чацкий ведет беседу в тоне светского флирта.

По показанию Бегичева, в написанных в Петербурге в 1816 г. «нескольких сценах» Грибоедов выводил (и потом уничтожил) «некоторые действующие лица, и между прочим жену Фамусова, сентиментальную модницу и аристократку московскую (тогда еще поддельная чувствительность была несколько в ходу у московских дам)». Рефлекс от этого первоначального замысла можно предполагать в реплике Фамусова в финале пьесы:

> Дочь, Софья Павловна, срамница!
> Бесстыдница! где? с кем? Ни дать, ни взять она,
> Как мать ее, покойница жена;
> Бывало я с дражайшей половиной
> Чуть врозь: уж где-нибудь с мущиной.

Замечательно, что реплика осталась неизменной во всех редакциях (М IV 388—392 = окончательный текст IV 422—426). Как увидим ниже, отголосок «поддельной чувствительности» остался в комедии в обрисовке Софьи.

Из окончательного текста исчез один групповой образ, зарисованный в музейной (и посредствующей) редакции — московских расчетливых невест, «искательниц фортун и женихов чиновных», «торгующих собой в замужство» (об этом уже говорилось выше, в разделе о стиле). Стоит также отметить, что здесь чувствуется рефлекс из «Молодых супругов» (1815), где в стихах 23—38 дается Аристом характеристика «уловок матерей, чтобы избавиться от зрелых дочерей» — путем рекламирования мнимых талантов дочек в музыке, рисовании (эта тирада Ариста создана самим Грибоедовым; у Крёзе де Лессера, из пьесы коего переделаны «Молодые супруги», ее нет,— см. академическое издание, I 290).

В монологах Чацкого намечена еще одна психологическая и бытовая черта, правда, включенная в эпизодический образ Максима Петровича, но не представленная ни одним из действующих лиц: I 104 — «Кому нужда — тем спесь, лежи они в пыли»; М IV 453 — «В дворянской спеси вам желают быть счастливым». Мотив дворянской спеси не был разработан в самостоятельный образ, а в окончательном тексте последнего монолога Чацкого он исчез также и из идейного состава.

Из состава комедийных образов выпал доктор Фациус, коего очерк занесен был в Музейный автограф. Здесь, после стихов М I 400—401:

А тетушка? всё девушкой, Минервой?
Всё фрейлиной Екатерины Первой?

в первоначальном тексте было еще:

С ней доктор Фациус? Он вам не рассказал?
Его прилипчивой болезнью я пугал,
Что будто бы Смоленск опустошает,
Мы в Вязьме съехались, вот он и рассуждает:
Хотелось бы в Бреслау, да врят ли попадет,
Когда на пол-пути умрет.
Сюда назад давай бог ноги.

София

Смеялись мы, хоть мнимую чуму
Другой дорогою объехать бы ему.

Чадский

Как будто есть у Немца две дороги!

Этот иронически нарисованный образ прямолинейного, ограниченного немца был изъят Грибоедовым еще из музейной редакции, и вме-

сте с ним из текста исчез один из идейных эпизодов, одна из примет национализма Чацкого-Грибоедова.

Одновременно с отводом доктора Фациуса побледнел образ другого чужестранца — француза Гильоме. Грибоедов уделил этому образу значительное внимание. В первоначальном тексте Музейного автографа, кроме стихов о Гильоме, оставшихся и в окончательном тексте, было еще четверостишие:

А Гильоме, куда глаза ни кинь
На наших дам, Госпожь Княгинь,
Под пару все ему подделаться успели,
Мадам достойнейших питомицы, мамзели.

Эта характеристика не удовлетворила поэта, и в окончательном тексте Музейного автографа она переделана:

А Гильоме, куда глаза ни обратит,
Кто против легкости волшебной устоит?
Живем мы так давно, так дружно, так семейно
Со всяким вертуном залетным из-за Рейна.

Но и эти четыре стиха уже исчезают из посредствующего текста; Грибоедов предпочел бережливо ограничиться в первом акте кратким, но характеристическим намеком на «подбитого ветерком кавалера», а изъятые отсюда черточки «волшебной легкости» и успеха у госпожь княгинь и мамзелей воскресли в монологе о французике из Бордо.

Несомненна связь Гильоме с этим французиком; если это и не одно лицо, то один тип. Сам Грибоедов, явно, мыслил их в одном образе, о чем и свидетельствует первоначальный текст монолога в Музейном автографе. Здесь он читается в таком виде:

Чацкий

В той комнате простейший случай,
Французик из Бордо был окружен зевак
И слушательниц кучей:
К своим приравнивал он нас, что точно так
На всё готовы мы, нет дела до последствий,
Всё только бы шутя, резвясь,
От наших гладиньких он фраз,
От наших круглиньких приветствий
Воображает быть в отечестве своем,
И прочее... — утих, и тут по нем
Об Южной Франции, о берегах Гароны
Заохали, урок из детства натвержен,
Особенно две, три княжны пускали стоны,
(Куда деваться от Княжён!)
Я к небу воссылал смиренные желанья,
Однако вслух,
Чтоб удалил господь нечистый этот дух,— т. д.

Любопытно, что эта характеристика Гильоме-французика не удовлетворила Грибоедова. В посредствующем тексте он переделал монолог, приближая его к окончательной редакции; но здесь еще видим заметную переработку. Именно, после стиха: «Он чувствует себя здесь маленьким царьком» в посредствующем тексте стояло:

Ну словом отпустил воз целый многолетствий,
И в восхищении от нас,
От наших округленных фраз,
От наших гладиньких приветствий.

В Жандровской рукописи текст переработан окончательно.

Если несомненна связь Гильоме и французика из Бордо и они готовы слиться в один образ, то подобное же соотношение мы наблюдаем и еще между двумя парами образов. В первом монологе Фамусова во втором действии обрисовывается только что скончавшийся московский туз, почтенный камергер Кузьма Петрович (II 14—26), а в следующем монологе Фамусов характеризует «покойника дядю, Максима Петровича», тоже московского туза (II 65—95). Во всех трех рукописях различаются, без всяких переделок в именах, Кузьма и Максим Петровичи. Но их бытовой и психологический тип один и тот же. И так естественно Фамусову в споре с Чацким сослаться, как на поучительный образец, на того же московского вельможу, о котором он с таким почтением только что говорил сам с собою. Грибоедов не раз переделывал имена и отчества своих героев (Павел Петрович — Павел Афанасьевич, Настасья Юрьевна — Татьяна Юрьевна, и т. д.). Могло случиться, что здесь оказался просто недосмотр с именем, и сам поэт мыслил здесь один и тот же образ. В реплике Лизы I 293—298 охарактеризована Софьина тетушка, у которой молодой француз сбежал из дому, а Софья и Чацкий (I 387—391) говорят о тетушке Минерве, у которой воспитанниц и мосек полон дом; обе — старухи. Можно и здесь считать, что речь идет об одном и том же лице.

Из других эпизодических образов перерисован в окончательном тексте московский паразит — «турок или грек». В М I 373—377 он охарактеризован так:

А этот, как его, он турок или грек,
Известен всем, живет на рынках?
Князь? или граф? Кто он таков?
Опустошитель [первоначально: распорядитель] всех столов
На свадьбах и поминках.

Еще в посредствующем тексте характеристика приняла такой вид:

А этот, как его, он турок или грек?
Тот черномазенький, на ножках журавлиных,
Не знаю, как его зовут,
Куда ни сунься: тут как тут
В столовых и гостиных.

Зрительный образ паразита (наверно, скопированный с живого лица): черномазенький, на ножках журавлиных — выиграл от этой переработки. Зато другой образ заметно проиграл в окончательном тексте: Татьяна Дмитриевна (Юрьевна) с мужем. В М III 183—191 эта супружеская пара зарисована такими чертами:

Молчалин

Да это полно та ли-с?
Татьяна Дмитревна!!! — Ее известен дом,
Живет по старине, и рождена в боярстве,
Муж занимает пост из первых в государстве,
Любезен, лакомка до вкусных блюд и вин,
Притом отличный семьянин:
С женой в ладу, по службе ею дышет,
Она прикажет, он подпишет.
К Татьяне Дмитревне вы съездите.

В позднейшем тексте характеристика короче:

Татьяна Юрьевна!!! Известная, притом
Чиновные и должностные
Все ей друзья и все родные.
К Татьяне Юрьевне хоть раз бы съездить вам.

Таким образом пропал прекрасно очерченный образ сановника, подписывающего, что прикажет жена. Он охарактеризован заметно сатирически, что плохо вяжется с почтительным тоном рассказывающего о нем Молчалина; вероятно, этим и объясняется его исчезновение из окончательного текста (хотя в других случаях Грибоедов допускал такие несогласованности, например — Фамусов: «Хоть честный человек, хоть нет, для нас равнехонько про всех готов обед»).

3. Как шла разработка эпизодических образов, можно наглядно наблюдать на истории знаменитого монолога Чацкого: «А судьи кто?» Правда, в пьесе этот монолог имеет важное идеологическое значение, и нам еще предстоит говорить о нем в другой связи, но вместе с тем он дает также живописно-бытовой материал, ценные этюды для общей картины грибоедовской Москвы. Монолог Чацкого является прямым ответом на другой монолог — Фамусова: «Вкус, батюшка, отменная манера». Фамусов в своем похвальном слове Москве набросал несколько характерных черт московских типов, групп и нравов: плохенькие женихи, у которых, однако, наберется душ тысячки две родовых, юноши, сынки и внучата, которые в пятнадцать лет учителей научат, московское неразборчивое хлебосольство, старички — прямые канцлеры в отставке, дамы-судьи всему, дочки-патриотки. Чацкому предстояло ответить переоценкой этого синодика, и он произносит монолог «А судьи кто?» В противоположность монологу Фамусова, рано сло-

жившемуся в поэтическом сознании Грибоедова и в окончательном тексте очень мало переработанному, монолог Чацкого стоил автору многих усилий. Он дан нам в четырех редакциях: 1) первоначального текста Музейного автографа, 2) окончательного текста Музейного автографа, 3) посредствующего текста и 4) дефинитивного текста, установленного поправками в Жандровской рукописи. Дефинитивный текст создан всего двумя исправлениями: вместо «и Москву» поправлено «всю Москву» и вместо стиха «Ничтожность, шалости, пороки, пустоту» дано: «Их слабодушие, рассудка нищету». В посредствующем тексте переработаны целых 23 стиха из 60 стихов окончательной редакции Музейного автографа; здесь много новых любопытных мелких бытовых, идейных и стилистических черточек, но общая схема совершенно та же, что и в окончательной редакции Музейного автографа. Зато эта последняя сильно переработана сравнительно с первоначальной — и не только в стилистическом, но и в материальном отношении.

Чтобы выяснить перестройки монолога, следует предварительно, для отчетливости сравнения, расчленить обе редакции на составные части. Первоначальная редакция распадается на пять частей: 1) первые шесть стихов — вступление о старых московских предрассудках; 2) ст. 7 — 14 говорят об «открытых домах» и подозрительных иностранцах; 3) ст. 15—21 характеризуют дворянских сынков; 4) в ст. 22—28 говорится о «соборах всех седых» — судьях; 5) в последней части обличается страсть к мундирам. Окончательная редакция монолога в Музейном автографе построена иначе. Она настолько отличается от первоначальной, что мы вправе предполагать между ними посредствующую переработку; это тем вероятнее, что окончательный текст дан в Музейном автографе не по тексту первоначальному — в виде переправок, а на вставном листе, почти совершенно без всяких изменений. Посредствующая редакция монолога до нас не дошла, окончательная же в Музейном автографе построена так. Вступления нет, первая часть говорит о стариках-судьях (ст. 332—339), вторая — о богаче-грабителе и его пирах и мотовстве, третья — о Несторе негодяев знатных и его крепостных, смененных на борзых собак, четвертая — о театрале и его крепостном балете, пятая — о молодых людях, гонимых за любовь к наукам и искусствам, шестая — об увлечении мундиром. Таким образом совпадают в обеих редакциях, собственно, только два момента: о судьях и об увлечении мундиром. Общая характеристика открытых домов заменилась персональным образом грабителя-мота. Любопытная оригинальная характеристика дворянских сынков, прямо отвечавшая на реплику Фамусова о плохеньких женихах и юношах-сынках, идущая притом в pendant* к оценке отцов, оказалась выброшенной. Зато вновь созданы два образа: Нестора негодяев знатных и театрала-крепостника, и реплика о молодых людях, го-

* соответствие (*франц.*).— *Ред.*

рящих любовью к наукам и искусствам; эта реплика, отсутствующая в первоначальной редакции монолога, необходима, однако, как прямой ответ на слова Фамусова о разумниках, надутых книжным чванством.

Мы видим, окончательная редакция разработана богаче: она гораздо обширнее по объему (в первоначальной редакции 36 стт., в окончательной — 57), здесь больше ясности, стройности, расчлененности. Но нельзя не пожалеть, что из позднейшего текста исчез эпизод о дворянских сынках; впрочем, он имеет больше идеологическое, чем бытовое или живописное значение.

II

4. Другие эпизодические образы, а их, мы знаем, очень много, остались неподвижными среди переработок текста.

Переходя от них к «действующим», легко заметить, что и здесь большинство лиц осталось неизменным. Автор или не придавал им большого значения и довольствовался двумя-тремя чертами, определявшими тип, или так отчетливо видел их сквозь магический кристалл своей фантазии, что быстро, сразу начертывал их во всей полноте бытовых и психологических примет. Впрочем, иногда бывало и наоборот: обилие черт, тяготеющих к ядру известного образа, затрудняло поэта, его выбор колебался, и не все этюды, зарисованные в ранних текстах, слагались потом в портрет, даваемый окончательной редакцией.

Так было с Репетиловым. При первом чтении Г. о. у. Пушкина поразило обилие характеристических черт Репетилова, и он писал А. А. Бестужеву: «...что такое Репетилов? В нем 2, 3, 10 характеров». А Пушкин знал Репетилова только по окончательному тексту. В Музейном автографе он обрисован щедрее, с такими подробностями, которые делают его портрет еще сочнее. Так, в первоначальной редакции Музейного автографа было 20 стихов, зачеркнутых потом Грибоедовым в автографе:

Репетилов

Что? ночь одна не в щет.
За то спроси, где был? чем нынче занимаюсь?

Чацкий

Неужьли книгами?

Репетилов

Да, накупил сот шесть
Вчера еще, ты можешь их прочесть.

Я сам что раз прочту, то повторяю с жаром,
Сто раз везде и всем, поверь.
Минуты не теряю даром.
Вот отгадай, откуда я теперь?

Чацкий

Из клуба, может статься.

Репетилов

Из Английского? Да, а что я там творил?

Чацкий

Играл, и ел, и пил.

Репетилов

Ты умный человек, а сроден ошибаться:
Играл, по маленькой играл,
Пил, жажду запивал,
Съел три куска чего-то,
Я знаю у тебя всё на щету я мота,
Обжоры, игрока, повесы... виноват,
С друзьями в воду рад,
За то грехи свои всем выскажу свободно
Кому угодно.
Сюда однакоже был должен опоздать,
Не от игры, мой друг, сейчас из заседанья...

Эта внезапная страсть к покупке книг и обжорство в клубе — черты характеристические, но не попавшие в окончательный текст. Хороша и формула покаянных настроений: «За то грехи свои всем выскажу свободно кому угодно»,— она потом оправдывается дальнейшими откровенностями Репетилова. После ст. 115: «Э! брось! кто нынче спит?» в Музейном автографе зачеркнуты еще два стиха:

Дай случай мне, хоть с маленьким умом,
Между умнейшими быть, так сказать, узлом.

Ниже, после ст. 163, в покаянном монологе Репетилова имелись еще два комических стиха, потом зачеркнутых:

Негоден ни на что, безграмотный, шальной
И вовсе притупел, с детьми, братец, с женой.

Наконец диалог с Хлёстовой в окончательном тексте сурово сжат автором. В монологе «Что служба, братец» (акт IV, сц. 5) ко-

нец был в Музейном автографе дан гораздо резче (ст. 220—223): «за правительство путем бы взяться надо, желудок больше не варит».

5. Из других второстепенных персонажей пьесы никто не перерабатывался так внимательно, как Репетилов; целых два десятка фигур остались на всем протяжении творческой истории Г. о. у. такими же, как и в раннем очерке. Осталась неизменной и прелестная пара Горичевых; эта группа отлилась сразу.

Почти то же надо сказать и о большинстве главных деятелей пьесы. Сценическая интрига комедии держится усилиями шести лиц: Софьи, Лизы, Чацкого, Молчалина, Фамусова и Скалозуба. Очерк Скалозуба несколько изменился наложением некоторых черт. В Музейном автографе устами Софьи автор отзывался о нем: «а слова умного не выговорил сроду»; в посредствующем тексте резкость отзыва усилена: «сам наряду со всеми дураками», но в Жандровской рукописи автор вернулся к прежней фразе. В Музейном автографе Скалозуб говорил о крестах: «Шесть, седмь их у меня (первоначально: «их девять у меня»), да если б было десять, не худо бы еще один привесить». Это грубо выраженная страсть к крестам (причем фраза и стилистически тяжела) в позднейшем тексте заменена находчиво другой чертой: «за полком два года поводили». В том же диалоге с Фамусовым в посредствующем тексте Скалозубу дана новая удачная реплика:

Довольно щастлив я в товарищах моих,
Вакансии как раз открыты,
То старших выключат иных,
Другие, смотришь, перебиты.

В одном моменте сценической характеристики Скалозуба Грибоедов испытал любопытные колебания. Наряду с другими чертами Скалозуб наделен еще и злоязычием. В диалоге с Софьей и Чацким он, например, рассказывает «весть» о княгине Ласовой. И после обморока Софьи Лиза очень боится:

На смех, того гляди, подымет Чацкий вас,
И Скалозуб, как свой хохол закрутит,
Расскажет обморок, прибавит сто прикрас,
Шутить и он горазд, ведь ныньче кто не шутит!

В дальнейшем развитии пьесы автор, впрочем, нигде — ни в раннем, ни в позднейшем тексте — не дает Скалозубу случая говорить о Софье в тоне анекдота о княгине Ласовой. Из контекста сцены обморока, как она изложена в окончательной редакции, неясно, как, собственно, понял Скалозуб обморок. Показались ли подозрительными этому предполагаемому жениху Софьи ее столь сильные тревоги за Молчалина? Здесь есть известная неясность, недосказанность со сто-

роны автора,— как и в том, что читателю и зрителю остается неизвестным, собирается ли сам Скалозуб жениться на Софье. Из наблюдений над историей текста мы видим, что автор предугадывал эти недоуменья и хотел внести несколько бо́льшую четкость в характеристику Скалозуба. Когда Скалозуб возвращается к Софье и Чацкому вместе с Молчалиным, он говорит:

Воскрес и невредим, рука
Ушиблена слегка,
И, впрочем, всё фальшивая тревога.

Так последний стих читается и в дефинитивном тексте, и в посредствующем, и в первоначальной редакции Музейного автографа. Но в том же Музейном автографе слово «фальшивая» заменено другим, и стих получил такой вид:

И впрочем всё ф а м и л ь н а я тревога.

В это новое словечко несомненно вложен иронический, саркастический смысл; Скалозуб им намекает, что понял интимность чувства Софьи к Молчалину. Но одного словечка для четкости драматического положения было все же недостаточно, разрабатывать же этот мотив Грибоедов не захотел и в окончательном тексте предпочел вовсе его не затрагивать, вновь заменив слово «фамильная» прежним — «фальшивая». Однако мы запомним этот эпизод, так как здесь осталась органически недоразвитой не только черта личной характеристики Скалозуба, но и всей его сценической ситуации. Образ полковника от этого несколько проиграл.

В другом случае Грибоедов усилил сатирическую оценку Скалозуба. В ответ на вопрос Фамусова, имеет ли брат Скалозуба «в петличке орденок», Скалозуб первоначально отвечал М II 223—224:

За 3-е августа, м ы б р а л и б а т т а р е ю.
Ему дан с бантом, мне на шею.

Потом, еще в посредствующем тексте, обстоятельства получения ордена определяются совсем иначе — II 223: «з а с е л и м ы в т р а н ш е ю». В варианте Завелейского, относящемся к тому же времени, еще иначе:

За третье августа, т е п е р ь я н е с у м е ю
С к а з а т ь в а м и м е н н о з а ч т о.
Ему дан с бантом, мне — на шею!

Ф а м у с о в

Скромны.

Можно догадываться, что Грибоедов хотел иронически осветить боевые заслуги Скалозуба и намекнуть, что чины получались им из-

вилистыми «каналами». Однако переработка стиха звучит глуховато, и намек воспринимается с трудом, тем более, что общий нравственно-бытовой тон Скалозуба настраивает нас предполагать в нем смелого боевого рубаку.

Зато в другом эпизоде Грибоедов, путем счастливой переработки, дал Скалозубу бо́льшую выпуклость. В М IV 191—196 Сергей Сергеич добродушно говорил Репетилову в ответ на предложение побывать на «тайном собрании» у князя Григория:

Избавь, с ученостью вы много взяли все-то,
Бог вам премудрость ниспошли,
Дают ли Ордена за это?
Давай ученье нам, чтоб люди в ногу шли.
Я школы Фридриха, в команде Гернадеры,
Фельдфебеля мои Вольтеры.

Этими стихами вновь подчеркивается обнаруживавшееся уже и раньше увлечение Скалозуба фрунтом и карьерой. В посредствующей редакции реплика существенно переработана:

Избавь. Ученостью меня не обморочишь,
Скликай других, а если хочешь,
Я князь-Григорию и вам
Фельдфебеля в Вольтеры дам,
Он в три шеренги вас построит,
А пикнете, так мигом успокоит.

В таком ответе уже нет добродушия армейского фрунтовика, наоборот, звучит жесткая аракчеевская нота. Переработкой образ Скалозуба осложняется и углубляется, и новая редакция ответа Репетилову прекрасно согласуется с заявлением полковника еще в третьем действии (имеется уже в М III 539—542):

Я вас обрадую: всеобщая молва,
Что есть проект насчет лицеев, школ, гимназий,
Там будут лишь учить по-нашему: раз, два!
А книги сохранят так: для больших оказий.

Впрочем, здесь переработка образа тесно связана с осложнением идейного состава пьесы и, может быть, вызвана психологическими мотивами: об этом нам еще придется вспомнить позже.

6. Тип Фамусова эволюционировал еще меньше Скалозуба. В М I 84—85 была несколько сильнее оттенена патриархальная грубость Фамусова:

Брат Молчалин,
Гуляешь возле женских спален!

В М I 237 в реплике Софьи резче подчеркивались некоторые черты его характера: «Несправедлив и недоверчив, скор». Сюда же тяготеют слова Софьи, сохранившиеся на вырезанных листах Музейного автографа:

Простите батю...
Не попадайся вам...

В М I 370—371 Чацкий спрашивает Софью:

Ну что ваш батюшка? Всё Английского Клуба
Миритель спорщиков, и спорит
так, что любо?

Страсть к спорам, указанная в этих, исчезнувших потом, словах, позднее блестяще демонстрируется Фамусовым в диалоге с Чацким во втором действии и в столкновении с Хлёстовой в третьем действии.

В обрисовке характера и ситуации Фамусова Грибоедов допустил наибольшее количество шаржированных черт и бутад, в сравнении с Загорецким, Репетиловым, Скалозубом и др. Вся концепция отношения Фамусова к увлечениям дочери проникнута внешним, условным, водевильным комизмом, начиная с грубого подозрения: «Брат Молчалин, гуляешь возле женских спален». Восклицание Фамусова при первой встрече с Чацким,— первые слова, которыми он его встречает: «Вот и другой», рассчитаны на водевильный успех. Короткие реплики Фамусова на речи Чацкого во втором акте («Добро заткнул я уши», «хоть душу отпусти на покаянье», «не слушаю, под суд» и пр., до последней включительно: «А? бунт? ну так и жду содома») растягивают диалог, делают его неправдоподобным и, конечно, рассчитаны на внешний успех. Спор Фамусова на балу с Хлёстовой «триста-четыреста» очень груб и ничего не прибавляет к характеристике. В четвертом акте четыре стиха в монологе Фамусова о проказах покойницы-жены совершенно излишни и глубоко фальшивы в такой драматический момент,— это опять типично водевильная бутада. Все это дало повод известному театральному критику С. Васильеву-Флерову утверждать: «Фамусов — комическая фигура, партия buffo, нечто вроде дона-Бартоло в «Севильском цирюльнике», то, что у французов называется un père dupé» («К характеристике Чацкого».— «Русское обозрение», 1895, II, 637 и др.). Несомненно, Фамусов первоначально был задуман как персонаж легкой комедии и, вероятно, шел в пару со своей женой, сентиментальной модницей и ветреницей. Затем углубленные задачи высокой комедии, в которую пересоздавалось Г. о. у., наложили на этот замысел много черт истинно комических — и бытовых, и психологических, и общественных. Но это сложилось еще давно, раньше дошедших до нас текстов. В трех же известных редакциях Фа-

мусов остается уже один и тот же, т. е. полновесный комический образ, лишь с рефлексами водевильного шаржа.

7. Молчалин в переработках первых трех актов остался почти не затронут. Отметить следует разве только исчезнувшие из окончательного текста слова Софьи в М I 269—277:

Прежде я не знала никого,
С кем сердце пе бывает пусто.
Теперь... Молчалин мой! как не любить его?
Как будто свыклись с малолетства,
Грустна: — он без ума помочь мне ищет средства,
Смеюсь, тужу непочему:
Посмотришь, в том и жизнь и смерть ему.
Беспечна я: он за меня боится,
Задумаюсь: — он прослезится.

Сквозь эти сентиментальные слова угадывается последовательно лицемерное, но принимаемое за искреннее, внешнее поведение Молчалина. Слова эти прекрасно рисуют жажду Софьи к идеализации. Они же сообщают и Молчалину тонкий, сложный рисунок хитрого сердцееда, мастерски играющего на струнах сердца сентиментально настроенной девушки. Именно эта характеристика дала одному из критиков (С. Яблоновскому) основание утверждать, будто Молчалин «виртуоз и в науке страсти нежной. С Лизой он будет просто проявлять чувственность и соблазнять ее подарками, а с Софьей,— о, тут целая симфония... Ведь это — высшая школа»[100]. Однако, может быть, именно эта душевная изощренность и показалась автору излишней для образа Молчалина. Ведь в целом он задуман с примитивным складом душевных способностей и поведения. Реплика Софьи давала ему больше, чем нужно, и она исчезла из окончательного текста.

Отмечу еще одну черту. В III 125—128 Чацкий говорит:

Шалит! она его не любит.
Докончить я вам пособлю
Молчалина изображенье.
Но Скалозуб? Вот загляденье! — и т. д.

А. Легрель в обстоятельных примечаниях к своему французскому переводу Г. о. у. (Gand, 1884) по поводу этих стихов высказывает любопытное предположение: «Il pourrait bien manquer ici quelques vers, puisque Tchatzkii n'ajoute rien au portrait de son rival» * (p. 63). Действительно, в словах: «Докончить я вам пособлю Молчалина изображение» есть как будто намерение что-то при-

---

* «Быть может, здесь не хватает нескольких стихов, потому что Чацкий ничего не добавляет к портрету своего соперника» (*франц.*).— *Ред.*

бавить к характеристике Молчалина,— несомненно, ироническое, в том роде, как потом, в том же действии, Чацкий Софье характеризует Молчалина как «услужника знаменитого» (III 419—432). В первоначальном тексте такое намерение улавливается еще явственнее в стихе, который потом исчез (М III 126—128):

Докончить я вам пособлю
Молчалина изображенье,
Оставьте мне на попеченье.

Но ни в Музейном автографе, ни в посредствующем тексте, ни в Жандровской рукописи не осталось других следов работы по осуществлению этого намерения. И можно даже думать, что Легрель преувеличил, и в тексте здесь просто маленькая неясность, не меняющая основного смысла, а именно: докончим о Молчалине, перейдем к Скалозубу.

Зато переработка четвертого акта, именно: вставка сцены заигрывания Молчалина с Лизой и следующего за тем объяснения с Софьей, необычайно обогатила психологическое содержание и драматическую ситуацию Молчалина. Черты, едва намеченные автором в предыдущих актах (например, заигрывание с Лизой в конце второго действия) или только предугадываемые нами (низость, трусость), здесь ярко вспыхивают и сразу смыкаются в законченный, совершенный тип.

8. Другой ближайший агент любовной интриги, Лиза, остался неизменным. Впрочем, одна черта характера и сценической позиции Лизы в раннем тексте означена выразительнее, чем в позднейшем. В борьбе вокруг Софьи, где сама Лиза так деятельна, она на стороне Чацкого, хотя и вынуждена помогать Молчалину. Она ведь знает истинные чувства секретаря Фамусова раньше, чем зритель узнает их из последней сцены второго акта. В искренней же любви к Софье Чацкого она непоколебимо убеждена. Ее приверженность к чувствительному, веселому, острому Александру Андреевичу в Музейном автографе выражена энергичнее, чем в позднейшем тексте. В ответ на восхваления Софьей Молчалина, приведенные выше она возражает М I 278—281:

Чтож? Александр Андреич нет?
Не та ж любовь, хоть разного покроя?
Вот с ним-то прямо с ранних лет
Росли, резвились, вечно двое.

Потом Лиза выражается еще энергичнее: первоначально в М II 526 о Чацком она говорит:

Топиться он за вас готов.

В стилистических переделках этот энергический стих потом сильно побледнел:

А кто влюблен, на все готов.

В обрисовке типа Лизы есть заметная двойственность, борьба реально-бытовых элементов с литературно-традиционными, в результате чего образ двоится: то эта живая русская крепостная горничная, то комедийная французская субретка. Лиза говорит литературным языком, бесцеремонно вмешивается в разговор господ, и т. д., как и полагалось традиционной субретке. Этот персонаж был так обычен в двадцатых годах XIX в., что никого не шокировал. Сохранился характерный рассказ кн. П. А. Вяземского о том, как он внес поправку в текст Г. о. у. «Скоро после приезда в Москву [точнее — около 25 апреля 1823 г.] Грибоедов читал у меня и про меня одного комедию свою. После падения Молчалина с лошади, испуга и обморока Софьи Павловны Чацкий говорил:

Желал бы с ним убиться для компаньи.

Тут заметил я, что влюбленному Чацкому, особенно после слов:

Смятенье, обморок...
Так можно только ощущать,
Когда лишаешься единственного друга,

неловко употребить пошлое выражение «для компаньи», а лучше передать его служанке Лизе. Так Грибоедов и сделал: точка разделила стих на два, и эта точка моя неотъемлемая собственность». Изучение Музейного автографа подтверждает сообщение Вяземского: в рукописи так и сделано, как он говорит. Можно согласиться с ним, что Чацкому неуместно было сказать: «для компаньи», и Грибоедову следовало бы просто переделать стих. Но еще неуместнее служанке в сильно драматический момент вставлять в речь барина ироническое замечание. Однако это было в литературных обычаях, и ни Вяземский, ни сам Грибоедов не заметили фальши; поправка Вяземского выдержала ревизию во всех редакциях комедии и осталась в окончательном тексте. Это случилось просто потому, что в роли Лизы и без нее немало таких черточек. В М I 260—261 Лиза ораторствует:

Кто ж весел и умен, и ловок и остер,
Как Александр Андреич Чацкий?

Эта жеманная, чисто литературная фраза была потом заменена,— но как? Столь же, если не более, жеманным стихом: «Кто так чувствителен, и весел, и остер»...

В том же первом действии, несколькими десятками стихов ниже, Грибоедов произвел передачу реплики от одного лица к другому совершенно аналогично тому, что рассказывает Вяземский. В ответ на ироническую речь Чацкого о смеси языков французского с нижегородским в М I 431 Софья замечает:

Но мудрено из них один скроить, как ваш.

Не совсем ясен тон, каким делает это замечание Софья (авторской ремарки здесь нет), но всего вернее — иронический. В посредствующем тексте эта фраза передана уже Лизе, что потом сохранилось в Жандровской рукописи, в первопечатном тексте и в Булгаринском списке. В устах Лизы, сторонницы Чацкого, фраза эта звучит уже как комплимент, но она столь же неуместна в устах горничной, как и вышеупомянутая [101].

Любопытно, как сам Грибоедов охарактеризовал литературный тип горничной. В комедии «Студент» (1817), написанной им совместно с П. А. Катениным, педант Беневольский, приняв свою невесту за горничную, в объяснение и оправдание говорит: «Полно, братец, нынче горничные везде, всегда и со всеми разговаривают. Я это читал во всех новых комедиях, а комедии зеркало света». Увы, эта характеристика оправдалась на примере Лизы...

9. Истинный герой пьесы, средоточие ее любовной и общественной интриги — Чацкий, в составе своих бытовых и психологических черт дан законченным еще в раннем тексте. Об эволюции лирических и идеологических элементов его образа нам еще придется говорить, здесь же можно отметить только немного. В диалоге с Лизой в М I 285 Софья говорила о своих отношениях с Чацким перед его отъездом за границу:

Спроси его, привязан он к чему,
Окроме шутки, вздора?
Всех в прихоть жертвует уму,
Что встреча с ним у нас, то ссора.

Это упоминание о ранних ссорах существенно для оценки дальнейшего поведения Софьи, но оно исчезло из позднего текста (трудно сказать, почему; может быть, неудачный стих: «Всех в прихоть жертвует уму», будучи изгоняем из текста, потянул за собою и все четверостишие). Зато картина юношеских отношений Чацкого и Софьи с избытком восполнена большой вставкой, сделанной в посредствующем тексте: реплика Лизы о том, как Чацкий слезами обливался, расставаясь с Софьей, и как он предчувствовал грядущую утрату любви, и ответная реплика Софьи, где рассказывается о совместном воспитании с Чацким, о неразлучной детской дружбе, о временном охлаждении и взыскательности Чацкого и пр. (I 272—275). Эта вставка художественно дорисовывает сердечную историю героя комедии, углубляя его интимное понимание.

Отмечу еще одну — маленькую, но характерную — черточку, зарисованную в ранней редакции, но потом снятую при окончательной отделке портрета Чацкого. В пьесе он выступает как нежный, но отвергнутый обожатель и как горячий — и тоже непризнанный — общественник. Но эти две стихии не исчерпывают всего психологического и бытового облика Чацкого. В литературной критике уже давно отмечена еще одна черта Чацкого: дендизм. С Молчалиным он барски высокомерен, на его предложение поехать на поклон к Татьяне Юрьевне он фатовски отвечает: «Я езжу к женщинам, да только не за этим». Как светский лев он держится с графиней-внучкой. Наконец, прелестный диалог Чацкого с Натальей Дмитриевной Грибоедов выдерживает в тоне флирта. И здесь следует указать, что в раннем тексте автор придавал этому диалогу бо́льшую остроту, чем в редакции окончательной. В М III 243—246 читаем:

Нат. Юр. (Дмитр.) Он не спесив, а как
себя ведет!
Супружних должностей строжайший исполнитель.
Чацкий. Иных особенно, да с вами было б грех.
Нат. Юр. Нет-с, не особенно, а всех, всегда и всех.

В посредствующем тексте эти смелые фразы уже заменены иными, сдержанными:

Нат. Дм. И знаю наперед,
Что вам понравится. Взгляните и судите.
Чац. Я верю, он вам муж.
Нат. Дм. О нет-с, не потому,
Сам по себе, по праву, по уму.

Изъятию из речей Чацкого подверглось образное сравнение московской сплетни с обвалом в горах в М IV 301—308:

И вот Москва.— Я был в краях,
Где с гор верьхов ком снега ветер скатит,
Вдруг глыба этот снег, в паденьи всё охватит,
С собой влечет, дробит, стирает камни в прах,
Гул, рокот, гром, вся в ужасе окрестность.
И что оно в сравненьи с быстротой,
С которой чуть возник, ужь приобрел известность
Московской фабрики слух вредный и пустой.

Это сравнение, удачное само по себе, обогащает образ Чацкого поэтической чертой и напоминает о его скитаниях по свету. Но Грибоедов настойчиво сокращал текст четвертого акта, чтобы не замедлять катастрофы; быть может, он боялся расхолодить порывистый монолог разработанным образом; кроме того, впереди уже было дано

подобное сравнение (IV 30—36: «В повозке так-то на пути»...) — и энергические стихи исчезли.

Других, сколько-нибудь заметных переработок в обрисовке Чацкого на всем протяжении истории текста нет. В творческом сознании поэта Чацкий дан раз навсегда зрелым, законченным. В этом отношении он заметно отличается от других прославленных литературных героев. Существенной модификации подвергся, например, Райский на долгом творческом пути «Обрыва». Еще большей — Андрей Болконский в «Войне и мире». После всяких колебаний Тургенев так и не смог сгладить всех противоречий в образе Рудина.

В образе же Чацкого нет дисгармонии, нет спаек разнородных элементов, он вылился aus einem Guss *. Правда, некоторые несогласованности в его роли возникли, когда в четвертом акте появилась новая огромная вставка (о чем ниже), но это было внешнее вмешательство, а не органическая переработка образа.

Есть другая вставка в позднейший текст, тоже дополняющая сердечную историю Чацкого, но только не ту, раннюю, отроческую, а ближайшую историю безумного московского дня, пережитую героем по приезде. Об этой вставке уже говорилось в главе о стиле, когда шла речь о переработках последнего монолога Чацкого. Но там она рассматривалась в связи с формально-стилистическими и композиционными перестройками монолога. Здесь необходимо коснуться ее ради творческой истории образа Чацкого. Ни в Музейном автографе, ни в посредствующем тексте не было тех стихов в названном монологе, которые появились только в Жандровской рукописи и говорят новое о любви Чацкого к Софье (IV 476—486). В Жандровской рукописи Грибоедов вырезал листок, на котором писарской рукой была написана первая половина монолога, вклеил другой и на нем, взамен посредствующей редакции, вписал новую, которую тут же еще раз перередактировал — именно в той части, где внесена вставка о любви к Софье.

Вот текст этой вставки:

Зачем мне прямо не сказали,
Что все прошедшее вы обратили в смех?!
Что память даже вам [с н а ч а л а: память вам давно] постыла
Тех чувств, в обоих нас движений сердца тех,
Которые во мне ни даль не охладила,
Ни развлечения, ни перемена мест.
Дышал и ими жил, был занят беспрерывно!
Сказали бы, что вам внезапный мой приезд,
Мой вид, мои слова, поступки, всё противно —
Я с вами тотчас бы сношения пресек
[с н а ч а л а: Я тотчас бы бежал, чтоб не при вас тужить]

---

* из одного куска (*нем.*).— *Ред.*

И перед тем, как навсегда расстаться
[сначала: И сладко с миленьким могли бы вы прожить]
Не стал бы очень добираться,
Кто этот вам любезный человек...

Чацкий только что был свидетелем ночного свидания Софьи с Молчалиным, и это стало катастрофическим финалом его любви:

Вот, наконец, решение загадке!
Вот я пожертвован кому!

Теперь ему многое стало ясно, теперь «спала пелена» с его глаз. Когда утром, при первом свидании, Чацкий спрашивал Софью о своем приезде: «Что ж, рады? Нет?», и получил принужденный, сухой ответ: «я вам очень рада», он готов был сейчас же верить: «вы рады? добрый час». Когда Чацкий тепло вспоминал детские игры вдвоем и детские страхи в темном уголке, Софья находила это ребячеством (I 344), и тогда Чацкий не придал этому большого значения,— теперь он обобщает: «всё прошедшее вы обратили в смех». Когда Чацкий иронически перебирал московских знакомых, Софья в лицо заявила ему, что хотела бы свесть его с тетушкой-сплетницей, «чтоб всех знакомых перечесть». Чацкий тогда не придал этому значения и только подхватил имя тетушки-Минервы, чтобы продолжать обозрение Москвы. Потом на его реплику о Молчалине Софья резко возражает:

Случалось ли, чтоб вы, смеясь, или в печали,
Ошибкою, добро о ком-нибудь сказали?

Чацкий и здесь не воспринял всю меру ожесточения Софьи, добродушно спрашивал ее: «Послушайте, ужли слова мои все колки?» и уверял: «и все-таки я вас без памяти люблю». В первом диалоге после обморока Софья говорила Чацкому: «Смотреть на вас, вас слушать нету сил», «на что вы мне?». В третьем действии на шутливый вопрос Чацкого, на который не ожидался утвердительный ответ: «Я сам? не правда ли смешон?», Софья отвечала жестко и твердо:

Да! грозный взгляд, и резкий тон,
И этих в вас особенностей бездна.

Теперь, мгновенно вспоминая все такие заявления Софьи, Чацкий вдруг понял: «вам внезапный мой приезд, мой вид, мои слова, поступки, всё противно...» При попытке объясниться с Софьей перед балом по поводу все того же, невероятного тогда, соперника, Молчалина, Чацкий горячо говорил, раскрывая «движения сердца»:

Но есть ли в нем та страсть? то чувство? пылкость та,
Чтоб кроме вас ему мир целый
Казался прах и суета.
Чтоб сердца каждое биенье любовью ускорялось к вам?

Чацкий просился у Софьи:

...дайте мне зайти, хотя украдкой,
К вам в комнату на несколько минут.
Там стены, воздух, всё приятно.
Согреют, оживят, мне отдохнуть дадут
Воспоминания.

Софья была черства, торопилась «к прикмахеру», который «щипцы остудит», и «заперлась» у себя. Тогда Чацкий «остался опять с своей загадкой». Но теперь все ясно.

...память даже вам постыла
Тех чувств, в обоих нас движений сердца тех,
Которые во мне ни даль не охладила,
Ни развлечения, ни перемена мест.

В письме к Катенину 1825 г. Грибоедов объяснял, что Чацкий для Софьи «единственно явился в Москву». Теперь Чацкий в подтверждение этого с необычайной силой говорит о чувствах к Софье:

Дышал и ими жил, был занят беспрерывно!

Все эти изъявления Чацкого сильно обогащают и его образ и его ситуацию, придавая особую напряженность и лиризму, и драматизму роли. Психологически правдиво и метко наблюдено и то обличительное преувеличение, которое чувствуется в словах Чацкого. Он упрекает Софью: «Зачем мне прямо не сказали...» «сказали бы, что вам...» Но ведь Софья говорила, да он не слушал и не понимал. Еще Пушкин восхищался прелестной правдивостью этой ситуации.

Таким образом, эта вставка важна для истории образа Чацкого, она принадлежит к числу важнейших достижений поэта в окончательном тексте. Прозрение Чацкого в финале аналогично прозрению Софьи. Этот параллелизм двух душевных катастроф обогащает не только психологическое содержание образов, но и драматическую ситуацию.

Впрочем, есть один мелкий недоуменный вопрос, связанный с заменой всего двух букв одною, но касающийся, как будто, понимания всего образа Чацкого: в Музейном автографе, в I и II актах, фамилия героя пишется особенно — Чадский. Правда, в III и IV действиях — уже привычное нам написание: Чацкий, да и в первых двух кое-где, вероятно при позднейшем пересмотре, Грибоедов переправлял Чадского на Чацкого (см. ст. I 418, 420, 430, 432, 447, также в сцене 8-й, 9-й; ср. II 321). Но факт остается: сначала Грибоедов называл своего героя Чадским. Почему? Необычно и позднейшее имя: Чацкий звучит не по-русски, и слишком явно совпадение с из-

вестной польской фамилией. Но Чадский — совсем условное, искусственное имя. Одни видели здесь намек на Чаадаева, и мы знаем, что даже Пушкин поверил слуху, будто Грибоедов вывел в Г. о. у. Чаадаева [102]. Но слух был вздорным (см. об этом во втором томе академического издания, ст. «Прототипы «Горя от ума»). Тогда, опираясь на аналогию с другими искусственными характеристическими фамилиями у Грибоедова, как Молчалин, Скалозуб, Хлёстова, Фамусов, Репетилов, стали утверждать, что имя Чадский образовано от слова чад и имело целью охарактеризовать своего носителя как человека, живущего в чаду — идей, увлечений. Такое толкование было сильно на руку тем, кто, как Пушкин, думал, что Чадский «неумен», или даже, как Н. А. Котляревский, считали, что поэт изобразил героя прямо иронически. Если допустить такое истолкование, то оказалось бы, что поэт одним именем уже оценивал весь смысл образа героя комедии. Но мы знаем теперь, что это толкование ошибочно: Грибоедов любил своего Александра Андреевича и поручил ему высказать много своих заветных мыслей. Стало быть, ничего иронического, преднамеренного в имени Чадский нет. Тогда откуда же и зачем взял автор это странное имя?

Я готов предложить еще одну догадку: как мы знаем, Грибоедов архаизировал некоторые слова, самые употребительные, придавая им книжную форму: другий, седьмсот и т. д.; подобно этому не является ли искусственно-книжным этимологическим осмыслением Чацкий из Чадский (подобно тому, как в старинных канцеляриях переделывали фамилии, и подобно тому, как сам Грибоедов переделывал в письмах фамилию своего приятеля Всеволожского на Всеволодский)? Но и это только догадка, и вопрос приходится оставить открытым.

III

10. Изучение творческой истории образов заключим Софьей. Софья Павловна доставила всего более затруднений автору и вызвала много недоумений у современников.

«Софья начертана неясно». Так отозвался Пушкин [103]. В этой фразе отразилось как общее впечатление от героини пьесы, так и одно особое недоумение — по поводу ночных свиданий с Молчалиным. Сам Пушкин готов был назвать Софью самым грубым, оскорбительным для девушки именем. И замечательно, что и другие современники Грибоедова, судившие о пьесе со свежестью и непосредственностью впечатлений, для нас недоступной, смущались именно ночным дуэтом Софьи и Молчалина.

Непосредственно после прочтения комедии Пушкин писал в 1825 г. А. А. Бестужеву: «Софья начертана неясно, не то....., не то Московская кузина». Тогда же, тотчас по прочтении рукописи Г. о. у., Катенин, излагая содержание пьесы, писал из Костромы Н. И. Бахтину (17 февраля 1825): «Сей Чацкий ездил куда-то вдаль из Москвы,

а без него София слюбилась с секретарем своего отца, Молчалиным, и всякую ночь глаз-на-глаз просиживает с ним, а служанка в другой комнате на часах, тем и пьеса начинается: не совсем благопристойно». 8 мая того же 1825 г. А. И. Тургенев писал из Петербурга в Москву П. А. Вяземскому: «Вчера слушал у княгини Голицыной (Измайловой) комедию Грибоедова. Всем вам досталось. Много остроты в некоторых стихах, особливо в негодовании Чацкого, но пьеса нехороша, и интрига подлая». Наивный метроман гр. Д. И. Хвостов отзывался еще прямее: «Софья Павловна, в которую влюблен Чацкий, столь развращена, что не достойна быть на театре. Грибоедов много отважился, что в лице благородной девушки осмелился ее вывести на сцену». Такую оценку разделяли кое-кто и в сценических кругах, и сохранилось предание, что некогда актрисы отказывались играть роль Софьи по этому именно моральному мотиву. Для первопечатного издания Г. о. у. (в «Русской Талии» на 1825 г.) цензура разрешила первый акт без начальных шести явлений, и в таком же урезанном виде Третье отделение пропустило первый акт для бенефиса М. И. Валберховой 2 декабря 1829 г. Современник Грибоедова М. А. Гамазов, вспоминая о любительском исполнении Г. о. у. в Тифлисе, в 1832 г., в доме кн. Р. И. Багратиона, рассказывает: «Из уважения к предрассудкам ... мы, к крайней досаде нашей, принуждены были урезать для представления начало и конец комедии, начав ее с 7 явления I действия, т. е. с появления Чацкого, и кончив отъездом Репетилова... Заигрывания с Лизой — Фамусова и Молчалина, ночные свидания Софьи с сим чиновником казалось маменькам too shocking * («Вестник Европы», 1875, VII, 326). Наконец, ночной дуэт Софьи с Молчалиным будил нескромное воображение, и до нас дошло несколько порнографических перелицовок Г. о. у., отправлявшихся именно от этого дуэта.

А с другой стороны, литературная критика, потом и школьные учебники строго обвиняли Софью и в других недостатках и грехах: в узости интересов, ограниченности, бессердечии к Чацкому, лживости и т. д. Вот для образца цитаты из статьи А. С. Суворина: «Все яркие поступки Софьи, совершаемые ею из эгоизма любви к Молчалину, не могут возбуждать в зрителе никакой к ней симпатии. Она не только слепа, но и лжива. Она лжет с начала до конца, лжет мелко и трусливо, чисто по-рабски. И мстит она по-рабски, совершенно в тоне того общества, идеалы которого она вполне себе усвоила» («Новое время», 1898, № 8086, 31 августа. Ср. отзывы В. И. Немировича-Данченко в «Вестнике Европы», 1910, VII, 340; С. Васильева-Флерова: «Софья Фамусова», М., 1890, стр. 39 слл.).

Еще в 70-х годах прошлого века Гончаров совсем иначе — и мастерски — истолковал душевные настроения и внешнее поведение Софьи; позднее его аргументация повторялась и дополнялась други-

* слишком неприличными (*англ.*).— *Ред.*

ми, например, Сергеем Яблоновским[104], Изабеллой Гриневской[105], выступившими на защиту Софьи. Но многое осталось недосказанным и спорным, потому что до последнего времени историкам и критикам не была вполне ясна творческая история Софьи, потому что и в поэтическом сознании самого автора этот образ кристаллизовался с усилием и не доведен до совершенной ясности. В самой комедии после всех переделок остался один эпизод, излишний в контексте и рождавший двусмысленные предположения. На вопрос Софьи, как думает Лиза, чем занята она с Молчалиным по ночам, наперсница отвечает уклончиво: «Бог весть, сударыня, мое ли это дело». А потом, выслушав сентиментальный рассказ Софьи, как Молчалин «из глубины души вздохнет, ни слова вольного, и так вся ночь проходит», откровенно смеется, сообщает обидный анекдот о сбежавшем от тетушки французе и «продолжает хохотать». Именно этот нескромный хохот Лизы больше всего, вероятно, подкреплял те негодующие предположения современников о безнравственности Софьи, о которых говорилось выше.

Для психологического и сценического понимания Софьи важно знать, были ли, по авторскому замыслу, ее ночные свидания с Молчалиным невинно-сентиментальны. Оставшаяся в этом моменте первого акта некоторая двусмысленность усиливалась в Музейном автографе еще подготовляемым новым ночным свиданием (в четвертом действии), которому мешает только случай — появление Чацкого (прозрением Софьи встреча в сенях тогда еще не заканчивалась). Но в посредствующем тексте, в общем составе новой вставленной сцены, появляются важные слова Софьи, обращенные к Молчалину:

> ...при свиданиях со мной в ночной тиши
> Держались более вы робости во нраве,
> Чем даже днем и при людях.

Этими четкими словами, закрепленными и в окончательном тексте, сразу снимаются подозрения, навеянные неясностями первого акта. К ним можно еще присоединить слова Лизы к Молчалину: «Вы с барышней скромны, а с горнишной повесы».

Что же касается переработок в редакциях, то именно первый акт и роль в нем Софьи вызвали наибольшие усилия поэта. И если в окончательной редакции эти усилия не вполне завершились, то изучение эволюции замыслов и текста комедии разъяснит нам многое.

11. Не все моменты творческой истории образа Софьи доступны нам в текстуальных изучениях.

Из рассказа Бегичева известно, что в марте 1823 г. в Москве Грибоедов читал этому другу первый акт Г. о. у. и что тот остался кое-чем недоволен. Бегичев на другой день рано приехал к Грибоедову и «застал его только что вставшим с постели: он неодетый сидел против растопленной печи и бросал в нее свой первый акт лист

по листу». Огонь уничтожил таким образом и раннюю редакцию роли Софьи в этом акте. Бегичев не сообщает, чем были недовольны он и автор в сожженном тексте, но, судя по новым переработкам в Музейном автографе, можно утверждать, что неудовлетворенность вызывалась именно первыми сценами, где такое важное значение имеет Софья.

Впрочем, то, что осталось в круге нашего наблюдения, так значительно, что дает вполне достаточный материал для воссоздания замыслов и развития образа Софьи.

Пушкин в письме к Бестужеву готов счесть Софью «московской кузиной», причем, очевидно, влагает в этот иронический термин определенное бытовое и психологическое содержание, охватывает им знакомые тогда всем типические черты. Несомненно, он главным образом разумел здесь сентиментальность, вычитанную из тогдашних романов и стихов. О ней сам Пушкин сказал в одном из вариантов первой главы «Онегина»: «Любви нас не природа учит, а Сталь или Шатобриан». Такой тип сентиментальной девушки, с фальшивым книжным отношением к жизни, намечает и Толстой, когда характеризует манерные письма Жюли Карагиной из Москвы в деревню к княжне Марии Болконской. Ретроспективно, по старинным романам, комедиям, нравоописательным статьям, перепискам, мемуарам, этот тип мог бы быть восстановлен в большой полноте бытовых и психологических примет. Однако такая задача отвлекла бы нас далеко в сторону. Ближе указать, что об этом же типе говорит по свежим личным воспоминаниям и Бегичев, сообщая, что в юношеском плане Г. о. у. Грибоедов собирался изобразить мать Софьи Фамусовой, «сентиментальную модницу» с «поддельной чувствительностью», «которая тогда была в ходу у московских дам». Сам Грибоедов, по воспоминаниям А. А. Бестужева (беседа в ноябре 1824), говорил о женщинах: «...они не могут быть ни просвещенны без педантизма, ни чувствительны без жеманства».

Изучение текстов комедии обнаруживает, что поэта сильно занимало это явление сентиментальности или «чувствительности» и сочетание его с подлинными глубокими чувствами, и в Г. о. у. он хотел разработать эту психологическую задачу и показать, как «девушка, сама неглупая, предпочитает дурака умному человеку» (письмо к Катенину, январь 1825). Проследим, как эта задача решалась в последовательной смене редакций Г. о. у.

В тексте музейном это задание угадывается живее и легче, чем в окончательной редакции. Сентиментальность Софьи сказывается здесь в характеристике Молчалина, каким она его видит сквозь дымку чувствительности: «грустна: — он без ума помочь мне ищет средства», «смеюсь, тужу непочему: посмотришь, в том и жизнь и смерть ему», «задумаюсь: — он прослезится». Та же чувствительность проступает в построении ранней редакции сна Софьи: «премилый человек»... «был робок»... «нам очень грустно»... «тужили мы бог ведает о чем»... «печальные к нам прорывались звуки», и т. д. Преувеличенная нерв-

ность Софьи ярко охарактеризована ею самой в первоначальной редакции реплики, объясняющей обморок (М II 460 сл.):

Вам странность об себе скажу:
По дням и по часам, по прихоти я словно,
То страхом вижу всё, то слишком хладнокровно.

О той же нервозности Софьи Чацкий говорит (М IV 314—316):

И обморок я к сердцу принял слишком,
Расстройство, слабость нерв, по прихоти, по вспышкам,
Чтобы придать себе чувствительности вид,
Я признаком почел живых страстей.— Ни крошки.
Она, конечно бы лишилась также сил,
Когда бы кто нечаянно ступил
На хвост собачки или кошки.

В посредствующем тексте эта характеристика уже побледнела:

Нерв избалованность, причуда,
Возбудит малость их и малость утишит,
Я признаком почел — и т. д.

Зато в той же посредствующей редакции, в новой сцене Молчалина и Лизы (IV 369), дан свежий штрих, завершающий общий сентиментальный очерк Софьи с ее «слезливостью». Молчалин здесь пренебрежительно говорит Лизе:

Пойдем делить любовь плачевной нашей крали.

Но он тотчас же сталкивается с Софьей, которая в следующей сцене раскрывает совсем иные, для Молчалина очевидно новые, черты своей души — твердость, смелость, гордую силу. Эта душевная энергия Софьи, столь неожиданная и роковая для Молчалина, превосходно раскрывается в дальнейшем диалоге, и, зная его со школьной скамьи, мы переносим получаемое отсюда понимание Софьи и на все предыдущее. Однако следует помнить, что разбираемые сцены вставлены в текст поздно и отсутствуют в Музейном автографе.

12. Является существенный для психологии поэтического творчества вопрос: до того момента, когда на переезде из Москвы в Петербург (конец мая 1824) поэту «пришло в голову приделать новую развязку», и «стихи искрами посыпались»,— представлял ли сам Грибоедов Софью во всей полноте ее нравственных черт? Или здесь мы присутствуем при совершенном перерождении образа? Не хотел ли автор в ранней редакции (не имевшей еще теперешней развязки) изобразить нам Софью только как пустую сентиментальную «московскую кузину», по прихоти придающую себе «чувствительности вид»?

Изучение Музейного автографа удостоверяет, что Грибоедов с самого начала работ ставил проблему характера Софьи сложнее и глубже. Наряду с чертами наносной сентиментальности в ранней редакции ярко проступали такие черты подлинного искреннего и горячего увлечения Молчалиным, иной раз даже с большей выразительностью, чем в тексте позднейшем. Так, в первоначальном тексте М I, сцена 5-я, читаем:

Лиза... Молчалина же разом
С двора долой.
Софья... Меня к монастырю скорее заохотят.
Ах, нет! Куда его, и я за ним же в след.

Эта порывистая реплика смягчена затем в самом же Музейном автографе.

Горячее увлечение Софьи Молчалиным сквозит и в реплике Лизы, имевшейся в первоначальном тексте М II 452:

Лиза (*на ухо Софье*). Не бросьтесь вы к нему на шею.

В объяснениях Софьи Скалозубу по поводу обморока в первоначальном тексте были фразы, рисующие любопытные бытовые черты и вместе с тем смелость Софьи:

Сама не берегусь, верьхом
Скачу, лечу, мой конь с огнем.
Раз в сторону ударился с разбегу,
Долой я под гору, по снегу,
Не охнула, привстала и опять
На нем отважилась скакать.

Глубина увлечения Софьи Молчалиным,— так что для нее другие, даже Чацкий, становятся совсем чуждыми, безразличными,— хорошо передана в первоначальной реплике Софьи о Чацком и Скалозубе М II 489—490 (потом переработанной):

Ушли. Ах! скучные, лепечут, как сороки.
Молчалин, вы ко мне жестоки.

На совет Лизы пойти в кабинет к отцу, подсесть к Чацкому и «подать ему надежду», чтобы замять впечатление обморока и предотвратить огласку и насмешки, Софья в первоначальном тексте М II 526 отвечала энергичным отказом:

Не стану лгать, не уважаю света...

И этот стих замер еще в самом автографе. Прекрасной, гордой энергией полны слова Софьи в Музейном автографе, обращенные

к Чацкому, когда тот в финале четвертого акта внезапно появляется перед нею с возгласом: «Он здесь, притворщица»:

Какая низость! подстеречь!
Подкрасться и потом конечно обесславить.
Что? этим думали к себе меня привлечь?
И страхом, ужасом вас полюбить заставить?
Отчетом я себе обязана самой.

Эта смелая речь, приобретающая здесь истинно трагический стиль, дана в раннем музейном тексте. Из позднейшего она исчезла, так как изменилась вся сценическая ситуация. Но сама по себе она прекрасно рисует нам внутренний образ Софьи, как он родился и зрел в творческой фантазии поэта. Элемент искренней, сердечной идеализации в отношениях Софьи к Молчалину отчетливо охарактеризован в великолепной по психологическому проникновению тираде в монологе Чацкого:

Бог знает, за него что выдумали вы,
Чем голова его ввек не была набита.
Быть может, качеств ваших тьму,
Любуясь им, вы придали ему,
Не грешен он ни в чем, вы во сто раз грешнее.

Замечательно, что эта тирада полностью дана еще в М III 57—61 и в окончательный текст перенесена буквально (за исключением незначительной стилистической поправки в последнем стихе).

Складывается вывод, что Грибоедов последовательно сглаживал, притушал многие яркие черты в характеристике Софьи. Если бы эти переработки совершились в позднем тексте, посредствующем или жандровском, где уже «приделана новая развязка», мы могли бы думать, что автор расчетливо экономит краски, имея в виду эффектно сгустить их в финальной сцене Софьи и Молчалина. Но описанные изменения даны еще внутри раннего текста — раньше, чем поэту пришла на ум сцена заигрывания Молчалина с Лизой и новая развязка. И трудно объяснить, чем руководился Грибоедов, ослабляя-перерабатывая музейный текст.

Тем выше следует оценить подъем вдохновения, давший новые славные сцены в финале четвертого акта. Внезапно блеснувшая творческая мысль сразу обогатила сценическую ситуацию и углубила, осложнила душевный облик героини. Основные элементы непробужденных еще нравственных сил Софьи и раньше интуитивно сознавались поэтом и некоторыми рефлексами пробивались в раннем тексте комедии. Но только на счастливом сценическом эпизоде подслушанных признаний Молчалина, как на реактиве, они отчетливо проявились — и в тексте, и прежде всего в поэтическом сознании автора. Исторически бесспорно, что драма, пережитая Софьей Фамусовой в финале четвертого акта, является в русской литературе дра-

матической и романической, первым и блестящим опытом художественного изображения душевной жизни женщины. Драма Татьяны Лариной создана позже.

Этот момент — один из важнейших в творческой истории Г. о. у. Вдумываясь в его происхождение, признаем, что сцена объяснения Молчалина с Лизой создана поэтом ради нее самой, как счастливый сценический прием, обогативший интригу и сильно драматизировавший финал. Однако эта же творческая находка принудительно, быть может, неожиданно для самого поэта, обогатила образ и роль Софьи в четвертом акте.

Можно было бы после этого ждать обратной переработки и воссоздания сглаженных черт горячей, порывистой индивидуальности Софьи — в тексте первых актов. Но этого не случилось. Черты характерной для эпохи внешней сентиментальности не воссозданы в окончательной редакции настолько отчетливо, чтобы читатель или зритель не спутывал их с рядами иных настроений, а проявления сильных чувств остались в первых актах смягченными в ущерб полноте нашего восприятия. Отсюда возникли некоторая недоговоренность, недоработанность в характеристике Софьи, смущающая и критиков, и актрис.

Недоработанным остался еще один крупный эпизод в роли Софьи в первом действии: с о н. Недоумения, порождаемые им, усиливают смутность, двойственность общего впечатления. Но о нем — в разделе композиции, стр. 266—278.

IV

13. Подведем итоги.

Включив в свое обозрение и случайные, эпизодические образы, и полновесные типы, подсчитав их общее число (превышающее цифру 70), мы увидели, что большинство их осталось неизменным за все время созидательных работ драматурга. Некоторые образы намечались в творческой фантазии или даже слагались в тексте, но потом исчезли, таковы: жена Фамусова, доктор Фациус, муж Татьяны Юрьевны, дворянские сынки, носители дворянской спеси, неверные жены и рогатые мужья. Другие вновь созданы, например, Нестор негодяев знатных, театрал-крепостник. В творческих исканиях многие образы были переработаны, например, Гильоме, турок-грек, Репетилов и др. При этом ни один образ существенно не пересоздан; по мотивам стилистики, экономии текста или другим, которые иногда остаются неясными для исследователя, перерабатываемые образы только или побледнели, или прояснились. Так портретная галерея москвичей выиграла от переработки монолога «А судьи кто?», но потеряла от сокращения речи Молчалина о Татьяне Юрьевне; партизанское усердие Лизы к Чацкому выцвело, но отроческие годы Софьи и Чацкого прояснились. В разработке отдельных типов замечаются некоторые колебания: автор затрудняется принять или отвергнуть ту или другую черту,

например ироническое отношение Скалозуба к увлечению Софьи Молчалиным. Иногда чувствуется изобилие живописного и психологического материала, как, например, в обработке типа Репетилова; в этом последнем случае мы наблюдаем даже некоторое обособление типа, высвобождение его из общей дисциплины образов, брожение и циклизацию вокруг него других эпизодических образов (о чем см. в следующем разделе). Иногда же остается некоторая тусклость, недоговоренность. Борьба творческой мысли с трудностями художественного воплощения особенно ярко заметна в процессе созидания образа Софьи. Двойственная задача сочетать наносную чувствительность с глубоким чувством намечалась поэтом изначально. Но, избегая монографической разработки той и другой черты, он погрешал то в одном, то в другом направлении. В окончательном тексте осталось место некоторым недоумениям; роль Софьи не так четка, выразительна, как Чацкого, Фамусова, Горичевых. Но следование за автором в путях творческой работы углубляет психологическое и бытовое понимание этого типа.

На вопрос: где больше переработок типов и образов — в раннем или позднейшем тексте, следует ответить, что их больше внутри Музейного автографа; но они имеются и в посредствующей редакции, а одна из поздних переработок — новая развязка, столько обогатившая образы Софьи и Молчалина,— способна перевесить многие ранние переделки.

Вторжение исследователя в мастерскую художника обнажает колебания творчества, обнаруживает запасы ценных материалов, брошенных без употребления, вскрывает рубцы, спайки, трещины в художественной постройке. Иной раз совершенно ясно, что в данном образе мы наблюдаем деградацию, выцветание, ущербление. Иллюзия целостного вдохновения при детальном изучении часто меркнет. Из всех элементов поэтического создания: язык, стих, архитектоника, идейность, образы — эти последние всего труднее поддаются логическому осознанию, этиологическому объяснению, так как их зарождение, созревание, распад кроются в условиях темного, подсознательного творчества. Все же, раскрыв процесс созидания комедийных образов, мы должны признать, что он завершился счастливыми результатами. Исчезновение или ущербление некоторых типов объясняется сознательным стремлением поэта экономить текст, сгущать, сосредоточивать изложение (о чем нам придется еще говорить в следующей главе). В других случаях, когда это шло не только во вред, но на пользу целостности пьесы, Грибоедов щедро рассыпал краски; так это было с новой развязкой четвертого акта.

Необходимо подчеркнуть, что общий состав образов Г. о. у. и внутренняя структура каждого из них, при всех анализированных выше переработках, не пережили резких колебаний. У других авторов и в других пьесах такие колебания гораздо резче.

В этом отношении очень показательна история чеховского «Дяди Вани». Из одиннадцати персонажей первой редакции («Леший»,

1889) Чехов потом выбросил целых четыре; только два образа (профессора и его тещи) остались неизменными во второй редакции («Дядя Ваня», 1899), остальные все существенно переработаны, и, кроме того, введена новая роль (няни Марины).

История образов грибоедовской комедии не представляет такого энергичного внешнего движения и внутреннего перерастания. Разумеем здесь тот материал, который закреплен в текстах разновременных редакций.

14. Но Г. о. у. имело свою особую историю, не закрепленную ни в рукописях, ни в биографическом предании.

Здесь прежде всего следует помнить, что наблюдению Грибоедова с первого же момента, как он сознал себя поэтом, открылась бесконечная вереница живых образов старой Москвы. Если бы Грибоедов, как Чехов, как Тургенев, как Островский, оставил нам целые сюиты драматических и эпических произведений, созданных в однородном круге наблюдений, мы отчетливее могли бы воспринять изобилие образов, предстоявших его художественному взору, и лучше уловить мотивы того отбора, какой был им сделан именно для Г. о. у. Но этого не случилось. Для ретроспективного суждения мы имеем только ранние драматические опыты Грибоедова, опыты незрелые, частью неоригинальные, в коих невозможно уловить московскую couleur local *, да еще глухое указание Бегичева, что в ранних замыслах Г. о. у. намечался образ жены Фамусова. Об этом мы еще вспомним ниже. Но есть еще один прием, каким мы можем угадывать объем бытовых наблюдений Грибоедова как бытописателя Москвы и направление, в каком он производил отбор образов. Необходимо на этом остановиться, так как при застарелой склонности уравнивать литературу и жизнь и при выразительности и правдивости бытовых картин в Г. о. у. часто думают, что грибоедовская Москва, изображенная в пьесе, есть в с я Москва того времени. Это, конечно, неверно, что и будет показано ниже.

Любопытно, что задача художественного воссоздания послепожарной Москвы назревала и начинала отчетливо сознаваться в литературных кругах перед самым появлением Г. о. у. В 1823 г. Москву посетил петербургский литератор А. А. Бестужев. Вскоре по его отъезде ему писал в Петербург московский литератор П. А. Вяземский, советуя изложить свои наблюдения в литературном произведении и сам намечая темы: «Предания старины, 1812 год, который все еще не проломлен нашими писателями, хотя Антонский и начинает все свои речи от н е з а б в е н н о г о г о д а и в т о р ж е н и я в с е о б щ е г о в р а г а; русская литература, давно имевшая Москву столицею своею и колыбелью, вопреки мнению Булгарина в обозрении своем; некоторые лица, господствующие в ней: Новиков, Херасков и другие живые покойники; влияние Москвы на Россию, пагубное и целебное, целебное в отношении образованности, которая разлилась на губер-

---

* колорит места (*франц.*).— *Ред.*

нии от нас, а не от вас, пагубное потому, что праздность, рассеянность, глупая роскошь, роговая музыка, крепостные виртуозы и в школе палок воспитанные актеры, одним словом, нелепое бригадирство с причетом своим от нас заразило Россию — все это вставить можно в раму вашу» («Русская старина», 1888, XI, 313). Письмо Вяземского написано 8 апреля 1823 г. А в конце того же месяца Вяземский уже познакомился с Грибоедовым, и тот читал ему первые два акта Г. о. у., а вскоре, в зимнем сезоне, Москва уже познакомилась с полным текстом комедии в чтениях автора. Таким образом пожелание московского литератора было удовлетворено быстрее и лучше, чем он сам предполагал. Многое было чутко намечено Вяземским и словно подслушано у него Грибоедовым: отголоски двенадцатого года, глупая роскошь, крепостные виртуозы и актеры, бригадирство-скалозубовщина и т. д.

Но вместе с тем очевидно, что не все, намеченное Вяземским, вошло в Г. о. у. В комедии нет, например, представителей литературы и просвещения, характерных для Москвы и прямо указанных Вяземским. И если пойти в этом направлении, то окажется, что грибоедовская Москва — далеко не вся тогдашняя Москва. Для современников это было заметно на глаз. Даже барская Москва не вся захвачена в рамки грибоедовской картины. В 1832 г. Иван Киреевский с неудовольствием заявил в «Европейце» (1832, I, 137), что Грибоедов замолчал тот утонченно-образованный круг московского дворянства, к которому принадлежал и сам драматург, и его критик. И тот же Вяземский много раз в своей жизни с раздражением писал, что Грибоедов, изобразив фамусовскую Москву, не удостоил нарисовать иную, «светлую», Москву, т. е. ту же, о которой говорит Киреевский. Новейшая документальная работа М. О. Гершензона: «Грибоедовская Москва» вновь удостоверила, что даже в границах фамусовской Москвы не все было исчерпано Грибоедовым, и переписка семьи М. И. Римской-Корсаковой дала ему возможность воссоздать несколько прекрасных бытовых образов (например, историю любви Сони Римской-Корсаковой и графа Самойлова). Впрочем, не надо было ждать новых архивных изысканий. Стоило вспомнить давно написанный роман «Война и мир», чтобы почувствовать неполноту воссоздания барской Москвы в Г. о. у. Ведь у Грибоедова нет ни княжны Марии Болконской, ни Наташи Ростовой, ни Николая Ростова, не говоря уже о Пьере Безухом. Грибоедов прекрасно знал Москву профессорскую и студенческую, также литераторскую,— о ней и намека нет в комедии. Менее знал драматург Москву купеческую, чиновничью, поповскую, но ведь и она существовала, и если не попала в его картину, так это так и надо сказать. Только намеками и рефлексами обозначена в Г. о. у. еще другая Москва, самая многолюдная — крепостная, знакомая поэту не меньше, чем барская. Она могла бы ведь дать также богатый драматический материал,— вспомним «Муму» Тургенева.

Но Грибоедов дал, что мог дать, что продиктовало ему его социальное самочувствие. Нам здесь важно установить исходный момент, с какого начинались творческие поиски. Как шел отбор образов в творческой работе поэта, об этом он сам не обмолвился ни словом. Но праистория комедии в значительной доле своей состояла в этом отбирании художественных материалов. Чем мотивировался отбор, опять не указано автором. Но не трудно угадать, в какую сторону уклонялся отбор. Комедия в стихах, с ярко выраженным лирическим элементом, не могла раздвигать рам бытовой картины до размеров, скажем, толстовской эпопеи. Комедиограф должен был строго экономить средства. А с другой стороны, в пьесе явственно проступает сатирическое задание. Поэтому образы вроде Наташи Ростовой качественно становились инородны графине-внучке или княжнам Тугоуховским. Наконец, умеренность социальных воззрений (о чем — ниже) не позволила сатирику разработать образы крепостной Москвы.

Итак, мы не знаем в точности праистории Г. о. у. Если Грибоедов хотел изобразить мать Софьи и потом отверг этот образ,— мы вправе догадываться, что его мысль останавливалась и на других женских образах и потому их отвергала. То же, конечно, было и с мужскими образами. Сейчас мы пересмотрели эпизодические образы в Г. о. у., упоминаемые только в речах действующих лиц, но очень характерные. Можно легко предположить, что поэт в художественных исканиях бывал порой готов разработать тот или другой из них в полноправный сценический персонаж, но затем отменял это намерение. Все эти моменты творческой праистории пьесы теперь недоступны нашему изучению.

КОМПОЗИЦИЯ

I

1. «Ты находишь главную погрешность в плане: — мне кажется, что он прост и ясен по цели и исполнению; девушка, сама неглупая, предпочитает дурака умному человеку (не потому, чтоб ум у нас грешных был обыкновенен, нет! и в моей комедии 25 глупцов на одного здравомыслящего человека), и этот человек, разумеется, в противуречии с обществом его окружающим: его никто не понимает, никто простить не хочет, зачем он немножко повыше прочих; сначала он весел, и это порок: Шутить и век шутить, как вас на это станет! — Слегка перебирает странности прежних знакомых, что же делать, коли нет в них благороднейшей заметной черты! Его насмешки неязвительны, покуда его не взбесить, но все-таки: Не человек! змея! — а после, когда вмешивается личность, «наших затронули»,— предается анафеме: Унизить рад, кольнуть, завистлив! горд и зол! Не терпит подлости: ах! боже мой, он карбонарий. Кто-то со злости выдумал об нем, что он сумасшедший, никто не поверил, и все повторяют, голос общего недоброхотства и до него доходит, притом нелюбовь к нему той девушки, для которой единственно он явился в Москву, ему совершенно объясняется, он ей и всем наплевал в глаза и был таков. Ферзь тоже разочарована насчет своего сахара медовича. Что же может быть полнее этого? — Сцены связаны произвольно. Так же как в натуре всяких событий, мелких и важных: чем внезапнее, тем более завлекают в любопытство. Пишу для подобных себе, а я, когда по первой сцене угадываю десятую: раззеваюсь и вон бегу из театра».

Так писал Грибоедов к П. А. Катенину в середине января 1825 г. в ответ на критику «жестокую и вовсе несправедливую». Здесь сам автор определяет «план», сценическую схему, архитектонику Г. о. у., как он ее понимал. Каждая фраза тут ценна для исследователя, все отдельные заявления поэта должны быть приняты в расчет. Характеристика Чацкого и Софьи, «для которой единственно он явился в Москву», столкновение их в любовной интриге, неизбежность для

«здравомыслящего человека» встать «в противуречие с обществом», которое «простить не хочет, зачем он немножко повыше прочих», сплетня, пущенная «со злости», «голос всеобщего недоброхотства», «внезапность» в развитии действия — все это существенно для понимания и пьесы и авторских замыслов.

Однако этого мало; многие вопросы сценария в письме вовсе не затронуты. Грибоедов говорит только об окончательном тексте пьесы, где уже «ферзь тоже разочарована насчет своего сахара медовича», и умалчивает о ранних схемах. Правда, в письме к Бегичеву из Петербурга в июне 1824 г. Грибоедов еще сообщает, как ему «на дороге пришло в голову приделать новую развязку», но и это упоминание — в трех строках — слишком скупо. Других изъяснений сценической схемы от Грибоедова до нас не дошло — ни в его собственных бумагах, ни в пересказах современников; и сценический план Г. о. у., и эволюцию его драматургического замысла нам придется изучать только путем имманентного анализа текста.

В Музейном автографе всего 61 явление в четырех актах: 10— в I, 14 — во II, 22 — в III и 15 — в IV. Ровно столько же явлений и с таким же распределением в окончательной редакции. Ни одно явление ни в одном акте не было переставлено, выброшено или вставлено вновь. Исключение представляет известная вставка в четвертом действии, но и она вошла в прежнее распределение явлений и формально не увеличила их числа.

Эта короткая справка удостоверяет важное обстоятельство: внешний сценический план, сценарий Г. о. у., остался неизменным за всю творческую историю комедии. Однако этим вовсе не решается весь вопрос об архитектонике пьесы, об авторских замыслах и планах комедийного строительства, их созревании и колебаниях. Если остов комедии оставался неподвижен, то внутреннее распределение заполнявших его материалов могло перерождаться, изменялись и мотивы, по каким строитель перемещал те или другие материалы и переиначивал самое назначение составных частей корпуса.

В изучении эволюции сценической схемы Г. о. у. начнем с конца — с определения того вида, какой приобрела сценическая постройка пьесы в окончательном тексте.

Архитектурное произведение слагают многие элементы: колонны, арки, аркады, своды, главный корпус и пристройки, тяги и связи, скрепляющие строительные массы, наконец, план, лежащий в основе, и управляющая общая цель — назначение здания. Так и в драме: в ее сценической конструкции можно выделять и составные части, большие и малые, и внутренние связи, и общую схему, и главное задание.

Простейшее членение Г. о. у. дано самим автором — это деление на акты и сцены. Деление на сцены наиболее промитивно, оно создается автоматически — каждым появлением на сцене или уходом с нее того или иного лица или группы лиц. У Грибоедова замечается, впрочем, особенность: он сливает в одно явление два, иногда и три.

Деление на акты несравненно более значительно по своему архитектурному смыслу. Оно тесно связано с общим замыслом, с внутренним планом пьесы; и здесь возможны колебания, ошибки — или блестящие удачи. Членение актами может вполне соответствовать органическому строению пьесы или его нарушать. Драматург, преследуя задачи «сценичности», может стремиться к особой отчетливости в членении, в завершенности каждого действия, в симметрическом соотношении всех актов, но может и не ставить это своей задачей, не придавая формально-архитектурным условиям особого значения. Классическая традиция выработала пятиактную форму для высокой комедии, с отчетливым выделением завязки, сценической борьбы, эпизодов, катастрофы, и это действовало несколько принудительно на старых драматургов. В воспоминаниях А. А. Бестужева сохранился любопытный диалог между одним литератором и самим Бестужевым по поводу чтения Г. о. у. автором в 1824 г. в одном кружке. «Что за комедия в четырех действиях»,— говорил недовольный критик. «Неужели вы находите, что мало четырех колес для дрожек, на которых ездите?» — отвечал Бестужев и «оставил его проповедывать, как надобно писать театральные пьесы». Грибоедов превозмог традицию и разделил Г. о. у. на четыре акта. Однако ниже мы увидим, что в комедии все же остался рефлекс пятичленного деления: третье действие отчетливо расчленяется на две части.

Стремление закруглить сценически каждый акт, замкнуть его, внешним образом отграничить сказалось у Грибоедова тем, что в конце каждого действия мы встречаем эффектную реплику, заканчивающую резким штрихом изложение акта. В первом действии это — комическое восклицание Фамусова: «Что за комиссия, Создатель, быть взрослой дочери отцом!», а во втором — такое же Лизы: «А как не полюбить буфетчика Петрушу!», в третьем — трагическое восклицание Чацкого: «Глядь...», и наконец в четвертом — знаменитые слова Фамусова: «Что будет говорить княгиня Марья Алексевна!».

Из этих, столь теперь популярных, замыканий актов Г. о. у. только восклицание Чацкого в конце третьего действия тесно связано с внутренним развитием акта и гармонически его завершает. Три остальные реплики дают только внешний сценический эффект «под занавес» и едва ли не ослабляют значительность только что совершившегося. Ими Грибоедов отдал дань старым «хитростям» драматургического ремесла.

Внутренняя принудительность членения на акты, как и мощная связанность всего корпуса пьесы, раскроется перед нами вполне только в результате архитектонического анализа всех элементов пьесы.

2. Самой мелкой составной частицей в драматическом произведении является реплика. Это — атом драматической материи. Часто она имеет только служебное значение. Таковы в Г. о. у. коротенькие реплики слуг: «к вам Александр Андреич Чацкий», «графини

Хрюминой карета», «в карете барыня и гневаться изволит», как и многие реплики даже главных действующих лиц. Иногда реплика бывает значительна по объему, но все же остается служебной по значению. Такова, например, реплика Фамусова, обращенная к Чацкому — с просьбой остеречься при Скалозубе и с намеками на возможность сватовства полковника к Софье (II 161—179); содержание этой реплики дробится на несколько тем и не имеет цельности. Иногда речь того или другого действующего лица целостна, дает стройный образ и могла бы счесться за монолог, но слишком кратка для этого; такова, например, реплика Скалозуба о «предубеждениях Москвы» и о первой армии (II 399—407).

Актуальное значение реплика получает только тогда, когда разрастается в законченный монолог. Разработанная, развитая и получившая внутреннюю завершенность реплика-монолог и является первой архитектурной формой комедийного строения. Всем известно, как охотно Грибоедов прибегает к этой форме. Но еще никто ни разу не пробовал составить полный перечень монологов в Г. о. у. и подвести им точный учет. Эта задача, впрочем, не так проста, как кажется с первого взгляда. Не всегда легко и бесспорно можно отличить монолог от простой реплики. С другой стороны, монолог часто сопровождается репликами других лиц, так что его трудно выделить из диалога. Но за этими оговорками все же вполне достижим точный учет этой формы в Г. о. у.

Ряд монологов открывается Софьей в четвертом явлении первого действия. Это — рассказ ее о сне (I 151—177), хотя и прерываемый репликами Фамусова, но замкнутый сам в себе. Вторым монологом признаем речь Чацкого в седьмом явлении того же действия. В сущности все это явление можно бы счесть монологом Чацкого, только иногда прерываемым репликами Софьи и Лизы. Возбужденный Чацкий, не давая никому другому высказаться, ораторствует здесь о своем стремительном путешествии в Москву, о детстве, проведенном с Софьей, о ее красоте, в конце — о ее странной и неожиданной холодности. Однако основным ядром монолога является характеристика москвичей (со слов: «Что нового покажет мне Москва?» до характеристики Молчалина включительно (I 353—426). Дальше следуют монологи Фамусова во втором действии: «Петрушка, вечно ты с обновкой» (II 1—31) и «Вот то-то все вы гордецы» (62—95). Потом слова Фамусова подхватывает Чацкий и произносит свой второй монолог: «И точно начал свет глупеть», прерываемый репликами Фамусова (II 96—156). При новом госте, Скалозубе, Фамусов разражается огромным монологом: «Вкус, батюшка, отменная манера» (II 262—319), на который Чацкий отвечает монологом «А судьи кто?» (II 339—395). В третьем действии первый выступает с монологом Чацкий: «Оставимте мы эти пренья», давая характеристику Молчалина (III 33—72), что вызывает ответный защитительный монолог Софьи, прерываемый репликами Чацкого: «Что притворяться? Молчалин давеча мог без руки остаться» (III 74—124). Акт замыкается моно-

логом Чацкого о французике из Бордо (III 574—638). В четвертом действии Чацкому принадлежит монолог третьего явления: «Ну, вот и день прошел» (IV 23—37). Затем в четвертом явлении выступает новое в пьесе лицо — Репетилов. Можно считать все это четвертое явление монологом Репетилова (подобно тому, как в первом акте явление седьмое есть, собственно, монолог Чацкого,— см. выше), только пересекаемым пренебрежительными репликами Чацкого; но можно признать это и диалогом, в котором, однако, заметно обособляется монолог Репетилова о «государственном деле»: «Не место объяснять теперь и недосуг» (IV 120—173). В соседнем, пятом, явлении Репетилов произносит свой второй, уже никем не прерываемый монолог, обращенный к Скалозубу: «Слух об тебе давно затих» (IV 178—222). В десятом явлении снова встречается монолог Чацкого: «Что это? Слышал ли моими я ушами!» (IV 275—300). В явлении двенадцатом можно было бы счесть монологом циническую исповедь Молчалина («Какая свадьба? С кем?» — IV 337—371), но она прерывается чужими репликами и главное не сосредоточена на одном мотиве. То же следует сказать и о негодующей речи Софьи в том же явлении; реплики Молчалина дробят ее, мешая сомкнуться в целостный монолог. Поэтому ближайшим монологом мы сочтем речь Фамусова в четырнадцатом явлении: «Брат, не финти, не дамся я в обман» (IV 433—462). А за этим следует последний, знаменитый монолог Чацкого: «Не образумлюсь... виноват» (IV 463—522).

Как видим, есть несколько сомнительных случаев, когда мы встречаем недоразвитую или осложненную форму монолога. Не принимая их к учету и считаясь только с чистыми формами монолога, получаем такие цифры: Чацкому принадлежит восемь монологов, Фамусову — четыре, Софье — два, Репетилову — два, а всего ш е с т н а д ц а т ь. Такое обилие монологов уже одно ярко характеризует классический тип архитектоники Г. о. у.

Выше отмечалось, что в некоторых случаях монолог переходит в диалогическую форму. Имеются и чистые формы д и а л о г а, Грибоедов охотно прибегал к ним в своей пьесе. Первым диалогом является разговор Фамусова и Лизы, занимающей все второе явление первого действия. За ним следует диалог Софьи и Лизы, заполняющий пятое явление, очень стройный по своей композиции. В седьмом явлении встречаем диалог Чацкого и Софьи, о котором выше было сказано, что его можно было бы рассматривать как монолог Чацкого, но здесь имеются реплики не только Софьи, но и Лизы, так что мы получаем смешанную форму диалога. Во втором действии второе и третье явления заняты большим диалогом Фамусова и Чацкого; сюда входит составной частью и монолог Фамусова о Максиме Петровиче. Потом появляется Скалозуб, и в пятом явлении происходит великолепный диалог между ним и Фамусовым — с привходящим сюда монологом Фамусова о москвичах (II 88—323); диалог прерывается вмешательством Чацкого. Следующим диалогом является сцена между Молчалиным и Лизой (12-е явление), небольшой, но

стройный и важный в интриге диалог. Третье действие открывается диалогом Чацкого и Софьи, где одна из реплик Чацкого разрастается в монолог (об увлечении Софьи Молчалиным), а ответная речь Софьи тоже готова превратиться в монолог, о чем говорилось выше. В третьем явлении имеем великолепный, строгой формы диалог Чацкого и Молчалина, весьма существенный в сценической схеме. За ним, в пятом явлении, следует диалог Чацкого и Натальи Дмитриевны, если и не связанный тесно с интригой, то целостный и прелестный сам по себе. В четвертом действии смешанную форму с преобладанием монологического элемента дают два диалога Репетилова: с Чацким в четвертом явлении и со Скалозубом в пятом. Последним из диалогов в пьесе является тот, который вставлен Грибоедовым в текст в результате счастливого вдохновения на переезде между Москвой и Петербургом: диалог Молчалина и Лизы в двенадцатом явлении четвертого действия. Чрезвычайно важный в сценической схеме, он, однако, не представляет чистой формы диалога, так как прерывается репликами Софьи и Чацкого (правда, á parté *) и не завершен, переходя непосредственно в новый диалог с Софьей.

Подсчитав количество диалогов во всей пьесе, мы получим цифру 12, меньшую, чем количество монологов.

Монолог иногда осложняется диалогической формой, а в диалоге подчас обособляется и перевешивает монологический элемент. Так получаются смешанные или сложные образования, которые мы называем монологом или диалогом только условно, по преобладанию того или другого элемента.

Есть в пьесе и еще составные части, соединительные или переходные, которые трудно и обозначить точным термином. Таково, например, десятое явление второго действия: обмен краткими репликами между Софьей и Скалозубом о предстоящем званом вечере или четвертое явление в третьем акте, где «слуги суетятся», или пятнадцатое явление того же акта (диалог гг. Н и Д), или следующее явление (разговор г. Д с Загорецким), или первое явление в четвертом действии: графини, внучка и бабушка, и их лакей. Это, пожалуй, диалоги, т. е. разговоры между двумя-тремя лицами, однако без той стройности, законченности, которые необходимы для диалога в строгом стилистическом смысле. Они несложны, бесформенны и не имеют самостоятельного значения.

Но есть в Г. о. у. драматургические формы, более сложные, чем диалоги, но столь же строгие и четкие, как лучшие образцы монологической или диалогической формы. Мы назовем их а н с а м б л я м и. Как в музыкальных ансамблях, по количеству участвующих лиц эти формы можно бы назвать терцетами, квартетами, квинтетами и т. д. Но дело не в количестве лиц, и не всякая сцена, где участвуют трое и больше действующих лиц, может быть названа ансамблем. Как не всякая реплика есть монолог и не всякий обмен репликами между

* в сторону (*франц.*).— *Ред.*

двумя лицами есть диалог, так и ансамблем мы назовем только такую сложную драматическую форму, где есть своя внутренняя завершенность, архитектурная стройность. В этом строгом смысле ансамблей в Г. о. у. немного, и самым совершенным из них следует признать беседу Чацкого, Натальи Дмитриевны и Платона Михайловича в пятом и шестом явлениях третьего действия. В этом терцете все стройно и целостно. Разговор не прерывается случайными репликами посторонних, монолог не отягощает и не замедляет живого, беглого светского диалога и партии всех трех участников ансамбля гармонически уравновешены. Внутреннюю целостность ансамбля дает единство бытовой темы и законченность психологической характеристики. Наталья Дмитриевна, московская «молодинькая дама» с ее увлечением замужеством и своим новым положением в свете; Горичев, «московский житель» и муж своей жены — очерчены совершенно, с полной законченностью; для их понимания довольно этих двух бытовых сцен. Замечательно, что и Чацкий представлен здесь в оригинальном аспекте — как светский лев, дэнди. Этот терцет настолько внутренне автономен, имеет такое самодовлеющее значение, что мог бы инсценироваться отдельно, как исполняется, например, сцена у фонтана из «Бориса Годунова». В целом здании пьесы ансамбль Чацкого и Горичевых составляет одно из прекраснейших украшений, как скульптурная группа.

Другие ансамбли не так совершенны. Один из них тоже удобен для инсценировки, так как достаточно замкнут в идейном и живописном содержании,— это сцена Фамусова, Скалозуба и Чацкого во втором действии (явл. 5 и 6). Равноправие участников диалога здесь нарушается монологами Фамусова и Чацкого, и Скалозуб остается несколько в тени, однако и он обрисован четко и законченно, и весь ансамбль отлично выполняет задание автора: дать характеристику нового участника драматической коллизии, впервые появляющегося на сцене, хотя уже и знакомого зрителю и читателю по многозначительным предыдущим намекам,— Скалозуба, столкнуть между собою два миросозерцания — Чацкого и фамусовское — и здесь завязать важный узел дальнейшей борьбы.

Бледнее, но тоже строен третий — и последний — ансамбль: Софьи, Молчалина и Лизы,— во втором же действии, явление одиннадцатое. Единство ему дает теплота увлечения Софьи Молчалиным; как полноправный партнер терцета выступает здесь контрагент любовной интриги — Лиза; реплики Молчалина кратки, но выразительны.

Если количество участников ансамбля сильно увеличивается, мы получаем новую драматическую форму — групповые или массовые сцены. Богатство красок и движения придают Г. о. у. мастерски введенные автором массовые сцены. Можно считать, что весь третий акт представляет собою такую массовую сцену, и эту огромную картину общества издавна называют по традиции «Московским балом»; в 30-х годах прошлого века этот акт ставился на сцене как нечто цельное. Но первые явления третьего действия имеют

свою обособленность и собственную цель — объяснение Чацкого с Софьей, потом с Молчалиным, т. е. существенны не для общественно-бытовой картины, а для интимной драмы. Явления пятое и шестое (сцена Чацкого и Горичевых) замыкаются в особый ансамбль, о коем шла речь выше. Да и остальная, бо́льшая часть акта не вся охвачена массовым движением. Оно проявляется собственно в двух моментах акта. С седьмого явления начинается съезд гостей, и групповое движение красиво нарастает в дальнейших сценах; в двенадцатом явлении гости разбредаются, и в тринадцатом на сцене, кроме Софьи и Чацкого, остаются только «несколько посторонних, которые в продолжение сцены расходятся». Подготовленная потом беглыми диалогами Софьи и некоторых случайных лиц сплетня о сумасшествии Чацкого вновь сзывает всех гостей, и в явлении 21-м и 22-м на сцене опять энергическое движение масс, убывающее с началом монолога Чацкого. В четвертом действии оживленное групповое движение вспыхивает в седьмом явлении, когда с бала в парадные сени спускаются семья Тугоуховских, Загорецкий, Хлёстова, Молчалин, и происходит их встреча с Репетиловым. Но это не надолго; дальше идут жуткие сцены в полутьме между Лизой, Молчалиным, Софьей и Чацким. А в финале снова полная драматизма групповая сцена, когда появляются еще Фамусов, швейцар и слуги.

Итак, в двух последних актах мы насчитываем четыре массовые сцены. Склонность к массовому сценическому движению и мастерское управление им сближает Грибоедова с Гоголем, который так же охотно вводит в «Ревизоре» массовые сцены.

Монолог может входить составной частью в диалог, диалог — в ансамбль, ансамбль — в массовую сцену. Такова градация рассмотренных форм по степени сложности и их интеграция в драматическом строе. Из бесформенных разговоров и служебных реплик они выделяются стройностью, архитектурной законченностью, а между собою различаются количеством участников.

В драматической пьесе могут быть, однако, такие образования, для которых несущественно то или другое количество действующих лиц или даже формальная завершенность и стройность, но которые, благодаря своему *содержанию* или значению для развития пьесы, также обособляются, выделяются из общего строя произведения. Мы назовем их *эпизодами*.

Самым характерным и показательным из таких моментов является *обморок Софьи* (д. II, явл. 7—8). После бурных монологов Фамусова и Чацкого, после реплики Скалозуба о гвардионцах и армейцах вбегает на сцену Софья и падает в обморок. Этим создается эпизод, не связанный с предыдущей сценой, но значительный для дальнейшего развития пьесы. Тем же признаком внешней неожиданности или случайности отмечен другой эпизод: *приезд Чацкого* (д. I, явл. 6—7). Внезапно также и **появление Репетилова** в четвертом акте; этот эпизод, однако, так разрастается, что становится целой интермедией, о чем нам еще придется говорить ниже. Нет

случайности в эпизоде сна Софьи (д. I, явл. 4), но этот сценический момент также следует назвать эпизодом; будучи заметно обособлен, он, однако, не подходит вполне под понятие монолога, диалога или ансамбля. Эпизодом назовем также возникновение и развитие сплетни о сумасшествии Чацкого (д. III, явл. 14—20). От предыдущего он отделяется некоторой сценической паузой и сам в себе имеет известную замкнутость; от этого эпизода крутой поворот в ходе пьесы. Мелким, несущественным эпизодом является заигрывание Фамусова с Лизой в первом действии (явл. 2), как и заигрывание Молчалина с Лизой во втором действии (явл. 12). Зато огромное значение имеет эпизод с третьим заигрыванием — Молчалина с Лизой в четвертом действии. Здесь нет сценической внезапности, напротив, эпизод подготовлен другой ранней сценой второго действия (явл. 12). Он, однако, отделяется от предыдущего паузой, когда «последняя лампа гаснет», и обособленность ему придают циничеекие признания Молчалина о себе самом и параллельно растущее прозрение Софьи.

Итак, наряду с монологами, диалогами и ансамблями, иногда поглощая их в себе, в Г. о. у. идут эпизоды. Их можно насчитать до восьми (заигрывание Фамусова с Лизой; сон Софьи; приезд Чацкого; обморок Софьи; заигрывание Молчалина с Лизой во 2-м действии; сплетня о Чацком; приезд Репетилова; исповедь Молчалина).

Все эти формы мы доселе рассматривали как статические, неподвижные, интересные каждая сама по себе, самоценные. Однако попутно не раз приходилось указывать связь того или другого монолога, диалога или другой формы с предыдущим или последующим, с общим планом или замыслом пьесы. Иными словами, приходилось касаться их динамического, актуального значения. Как ни автономны те или другие формы или моменты пьесы, они только соподчиненные и подчиненные части целого. Динамику пьесы можно выяснить, только обнаживши общий фундамент, основной план произведения и раскрывши внутреннюю закономерность, драматургическую принудительность в его развитии.

II

3. Этим на очередь ставится вопрос о сценарии Г. о. у.

«Как это ни странно, но рассказать фабулу пьесы далеко не так легко, как это может показаться с первого взгляда. А еще более странно, что еще труднее рассказать полное содержание пьесы, ставшей уже знаменитою, вошедшей в хрестоматию». Это искреннее признание по поводу Г. о. у. принадлежит одному из лучших знатоков комедии — Вл. И. Немировичу-Данченко [106]. «Рассказать фабулу» Г. о. у.— это и значит прежде всего обнажить остов пьесы, раскрыть ее внутренний план, определить сценарий, выявить, наконец, динамику драматического движения. Это, действительно, не так легко, не потому, что сценарий слишком сложен или запутан: Г. о. у. создано

в прекрасном по своей благородной простоте и легкому изяществу стиле. Но с логическими заданиями сценического плана тесно переплетается психологическая мотивировка действий героев пьесы, и «рассказать фабулу» полностью — значило бы воссоздать все психологическое содержание драматического произведения, что почти так же трудно, как рассказать содержание произведения музыкального или картины. Правда, в изучении психологических движений в Г. о. у. многое сделано русской литературной критикой. Сам Вл. И. Немирович-Данченко дал несколько прекрасных истолкований психологической мотивировки в тех или других моментах сценического движения в Г. о. у. Еще группу таких изучений находим у другого деятеля русского театра, П. П. Гнедича[107], у старого театрального критика С. Васильева (Флерова[108]), затем у многих литературных критиков. На первом месте здесь надо поставить, конечно, Гончарова с его классическим, неувядаемым этюдом «Мильон терзаний»[109]. Собранные вместе, сопоставленные друг с другом и подвергшись отбору наилучшего, эти изучения много помогают выяснению внутреннего смысла пьесы. Но часто здесь, по самому существу изучаемых сложных психических явлений, анализ переходит в истолкование, истолкование — в домысел и оценку, что уже открывает широкие двери субъективизму. Мы же должны не оценивать, а только воссоздать подлинные замыслы автора и их кристаллизацию в пьесе. Поэтому следует выделить л о г и ч е с к у ю с х е м у, основной архитектурный план Г. о. у. Надо сказать, что и в этом отношении огромную услугу в понимании пьесы оказал Гончаров. Это именно он раз и навсегда разъяснил, что драматическое движение в комедии идет по двум переплетающимся линиям: любовной интриги и общественной драмы. Основные крупные моменты в развитии той и другой Гончаров изложил отчетливо и бесспорно убедительно. Однако и его больше привлекал не скелет, а живая плоть пьесы, ее психологические движения, поэтому и он оставил многое недоговоренным. Другие авторы дали в этой области еще меньше, и нам теперь необходимо восполнить пробел и выполнить как будто элементарную, но и трудную задачу — «рассказать фабулу» Г. о. у.

Я выполню задачу в виде конспекта пьесы, где выделяю все главные моменты в развитии действия.

Действие первое

I. Явления 1—6. С о ф ь я и М о л ч а л и н. *1.* Ночной дуэт за сценой Софьи и Молчалина и жалобы Лизы на увлеченье барышни. Экспозиция любовной интриги. *2.* Появление Фамусова и заигрывание с Лизой. *3.* Появление Софьи и Молчалина продолжает экспозицию любовной интриги, подчеркивая увлеченье Софьи. *4.* Встреча Фамусова с Молчалиным возбуждает в Фамусове подозрения, которые слабо отзовутся еще потом в конце действия. *5.* Сон Софьи запутывает эти подозрения. *6.* В диалоге Софьи и Лизы (по уходе Фаму-

сова и Молчалина) продолжает закрепляться образ сентиментально влюбленной Софьи и рискованность ее увлечения (Лиза: «в любви не будет этой прока ни во веки веков»). Впервые в реплике Лизы упоминается будущий участник любовной интриги, претендент на руку Софьи — Скалозуб. Та же Лиза впервые называет и главного героя интриги — Чацкого, и из реплик Софьи и Лизы становится известен отроческий роман Софьи с Чацким, как и теперешнее к нему охлаждение. Этим усложняется экспозиция любовной драмы.

II. Явления 7—10. Софья и Чацкий. 7. Приезд Чацкого. Очерченная предыдущим диалогом холодность Софьи к Чацкому здесь обнаруживается сильнее, а с другой стороны, ярко характеризуется любовь Чацкого к Софье, подогреваемая еще больше ее расцветшей красотой — основной рычаг всей дальнейшей любовной борьбы. У Чацкого возникает первое смутное подозрение: «не влюблены ли вы?» (пока без приурочения к личности). Здесь — первая коллизия любовной драмы. *8.* В диалоге с Софьей Чацкий дает первую оценку московских нравов — экспозиция второй, параллельной интриги, общественной. *9.* Колкость Чацкого: «Молчалина глупее» оскорбляет Софью: «не человек, змея!»; отцу она бросает загадочную фразу: «сон в руку»,— и отсюда возникают первые подозрения Фамусова, что предмет увлечения Софьи — не «тот нищий», а «этот франт-приятель»; подозрения эти возобновятся во втором действии, а в финале четвертом превратятся в уверенность при встрече Фамусова с Чацким в парадных сенях.

Действие второе

I. Явления 1—6. Чацкий и Фамусов. *10.* Шесть первых явлений объединены спором Фамусова и Чацкого, столкновением двух мировоззрений. Впервые появляющийся Скалозуб пополняет собою круг очерченных в монологах Чацкого и Фамусова образов фамусовской Москвы. Здесь первая коллизия общественной драмы. *11.* В начавшуюся общественную борьбу вплетается новый мотив любовной интриги: Фамусов явно прочит дочь за Скалозуба и возбуждает в Чацком первые подозрения, что Софья увлечена им; эти подозрения отзовутся в третьем акте.

II. Явления 7—11. Обморок Софьи. *12.* Обморок Софьи, вызванный падением Молчалина, дает новое направление подозрениям Чацкого (на Молчалина), что ведет к новому обострению борьбы между Чацким и Софьей, равно как и опасение Лизы: «на смех того гляди подымет Чацкий вас», которое потом сольется, в третьем акте, с собственными опасениями Софьи. *13.* Новые выражения увлечения Софьи Молчалиным в ансамбле 11-го явления.

III. Явления 12—14. Молчалин и Лиза. *14.* Заигрывание Молчалина с Лизой (оно возобновится в финале комедии) — первое сценическое обнаружение подлинных чувств Молчалина; важный момент для раскрытия его истинной позиции в любовной интриге.

Действие третье

I. Явления 1—3. Чацкий и Софья. *15.* Попытка объясниться с Софьей: «Кто наконец ей мил? Молчалин? Скалозуб?». Похвалы Софьи Молчалину укрепляют догадки Чацкого и приближают его к истине, но характеристика качеств Молчалина, даваемая Софьей и осложненная потом личной беседой Чацкого с Молчалиным, заставляет его вновь ошибаться и думать, что человек «с такими чувствами, такой душою» не может быть любим: «обманщица смеялась надо мною!» Заблуждение — важный рычаг дальнейших действий Чацкого.

II. Явления 4—12. Грибоедовская Москва. *16.* Картина московских нравов, впервые намеченная в речах Чацкого в первом действии, потом обогащенная монологами второго действия и живыми образами Скалозуба и Молчалина, на балу развертывается вполне. В диалоге с Горичевыми Чацкий видит, что даже его друг быстро опустился в Москве. Параллельно с этим раскрывается все глубже враждебность Чацкого к фамусовской Москве, и обратно.

III. Явления 13—22. «Сумасшествие» Чацкого. *17.* Новая колкость Чацкого по адресу Молчалина оскорбляет Софью и вызывает ее на месть-самозащиту: ославить Чацкого сумасшедшим и обезвредить; это — поворотный пункт любовной драмы. *18.* Раздраженная Чацким Москва подхватывает сплетню, что́ в свою очередь напрягает борьбу общественную. *19.* Утомленный сердечной невзгодой Чацкий отягощается новой обидой — национальному чувству (монолог о французике из Бордо).

Действие четвертое

I. Явления 1—3. *20.* Разъезд гостей.

II. Явления 4—9. Интермедия Репетилова. *21.* В нетрезвой болтовне Репетилова воссоздается еще группа образов грибоедовской Москвы: клубные завсегдатаи-либералы, опошливающие декабристские убеждения Чацкого. Из разговоров Репетилова с разъезжающимися гостями Чацкий впервые узнает сплетню о своем «сумасшествии», еще не зная, впрочем, «чье это сочиненье».

III. Явления 10—13. Разоблачение Молчалина. *22.* Чацкий убеждается, наконец, воочию, что Софья влюблена в Молчалина и устраивает с ним свидания. 23. Софья оказывается свидетельницей заигрывания Молчалина с Лизой, и перед ней сразу раскрывается ее заблуждение — идеализация низкого Молчалина.

IV. Явление 14. Финал. *24.* Фамусов, застав Софью с Чацким, когда Молчалин успел скрыться, остается в ложной уверенности, что Чацкий — любовник Софьи. *25.* Из слов Фамусова Чацкий узнает, что именно Софья пустила сплетню о нем. Разрыв с Софьей, несмотря на ее раскаяние, и бегство из ненавистной Москвы.

Из предложенного конспекта видно, что начатое самим автором деление пьесы — на четыре действия — может быть продолжено, и каждое действие само естественно делится на составные части (в конспекте их оказалось одиннадцать), которые возможно подвергнуть дальнейшему членению (таких звеньев получилось двадцать пять). Некоторые из этих последних совпадают с эпизодами или ансамблями, указанными выше; продолжая деление дальше, мы дошли бы до диалогов, монологов и реплик. В разложении всей пьесы на двадцать пять частей есть, разумеется, нечто спорное. Так, пункты 4-й и 5-й могли бы быть соединены в один; наоборот, пункт 15-й мог бы разделиться на два — с выделением диалога Чацкого и Молчалина в особый пункт. С другой стороны, содержание более крупных частей не всегда покрывается предложенными заголовками. Например, первая часть второго действия только главным своим содержанием относится к двум лицам — Чацкому и Фамусову, именами коих и озаглавлена мною, но в ней также дается и характеристика Скалозуба. Однако такие варианты деления несущественны. В общем же конспект воссоздает план комедии в большей полноте, чем это представлено в приведенном выше письме Грибоедова к Катенину, в этюде Гончарова или у других сценических и литературных критиков.

4. Когда Г. о. у. впервые появилось в рукописи, потом в печатных фрагментах, в русских журналах оно подверглось оживленному обсуждению. Над сознанием критиков того времени еще не тяготела та наследственная традиция, которая теперь связывает нас в повторных восприятиях пьесы и суждениях о ней. С другой стороны, к оценке комедии тогда прилагалась готовая и строгая мерка ревнителей «французской систематики», классической поэтики. Правда, большинство современников было пристрастно в ту или другую сторону, но была налицо свежесть восприятия и особый интерес к формальным вопросам драматургии. Любопытно поэтому, как оценивали современники автора план, сценарий пьесы.

Мы знаем, что в переписке с Грибоедовым недовольство высказал его приятель, знаток драматической литературы, П. А. Катенин; он писал поэту: главная погрешность в плане — «сцены связаны произвольно», и Грибоедов понял этот упрек как требование традиционной, замысловатой, ловко расположенной интриги, какая бывала предметом честолюбия старых драматургов. Иронически он отвечал Катенину, что известная «внезапность» или «произвольность» в его пьесе такова же, «как в натуре всяких событий, мелких и важных», что искусственные комедии интриги скучны: «я, когда по первой сцене угадываю десятую,— раззеваюсь и вон бегу из театра». Отзыв Катенина, однако, нашел поддержку. В печати первым по тому же вопросу высказался известный водевилист А. И. Писарев, напечатавший под псевдонимом Пилада Белугина в «Вестнике Европы» (1825) придирчивую статью о Г. о. у. Критик находил излишними для пьесы супругов Горичевых и «многоречивого» Репетилова и

утверждал: «Можно выкинуть каждое из лиц, заменить другим, удвоить число их — и ход пьесы останется тот же. Ни одна сцена не вытекает из предыдущей и не связывается с последующею. Перемените порядок явлений, переставьте нумера их, выбросьте любое, вставьте что хотите, и комедия не переменится. Во всей пьесе нет необходимости, стало, нет завязки, а потому не может быть и действия». Ту же оценку сценария Г. о. у. давал вскоре Надеждин в «Телескопе» (1830), а позже кн. П. А. Вяземский, который в «Современнике» (1837) писал: «Действия в драме, как и в творениях Фонвизина, нет, или еще и менее (!). Здесь почти все лица эпизодические, все явления выдвижные: их можно выдвинуть, переместить, пополнить, и нигде не заметишь ни трещины, ни переделки». Наконец и Белинский неоднократно в своих статьях высказывался неодобрительно о сценическом плане Г. о. у., отказывал комедии в стройности развития действия, ссылаясь, например, на третий акт с его бытовыми картинами: «...все это как-то несвязно с целым комедии, выставляется само собою, особно и отдельно». В суждениях водевилиста Писарева или кн. Вяземского было так много несправедливого и преувеличенного, что современники, увлеченные красотою славного творения Грибоедова, не вдавались в разбор этих суждений о плане Г. о. у., заявив устами А. А. Бестужева: «Люди, привычные даже забавляться по французской систематике или оскорбленные зеркальностью сцен, говорят, что в ней нет завязки, что автор не по правилам нравится; но пусть они говорят, что им угодно: предрассудки рассеются, и будущее оценит достойно сию комедию и поставит ее в число первых творений народных». Позднейшая критика не касалась деликатных вопросов о недостатках плана Г. о. у.; обошел их и Гончаров. Однако архитектурный анализ комедии вновь возрождает вопрос о сценическом плане комедии, его достоинствах и недостатках.

Итак, можно ли из комедии «выкинуть каждое из лиц»? Правда ли, что здесь «все явления выдвижные»? Верно ли, что «во всей пьесе» нет «необходимости», нет «завязки», нет и «действия»?

Начнем с «необходимости», т. е. с главного нерва, движущего всей пьесой.

Он указан самим автором: герой пьесы влюблен в девушку, «для которой единственно он явился в Москву», а «девушка, сама неглупая, предпочитает дурака умному человеку». Это важное авторское показание Гончаров в «Мильоне терзаний» детально разработал. Вот его формула: «Всякий шаг Чацкого, почти всякое слово в пьесе тесно связаны с игрою чувства его к Софье, раздраженного какою-то ложью в ее поступках, которую он и бьется разгадать до самого конца»; «он и в Москву и к Фамусову приехал, очевидно, для Софьи и к одной Софье. До другого ему дела нет». Итак, вот стимул, который движет всю пьесу.

Странно, однако, что Грибоедов, очертив его со всею определенностью, не досказал, чем осложняется дело. Этот пробел заполнен

Пушкиным в письме 1825 г. к А. А. Бестужеву: «Между мастерскими чертами этой прелестной комедии — недоверчивость Чацкого в любви Софьи к Молчалину прелестна! и как натурально! Вот на чем должна была вертеться вся комедия». Впоследствии меткое суждение Пушкина было разработано Гончаровым. Софья, «сама неглупая, предпочитает дурака (т. е. Молчалина) умному человеку»,— и это второй рычаг интриги. Названными двумя факторами со всею «необходимостью» обусловлен длинный ряд моментов сценической борьбы: сон Софьи, ее обморок, борьба ее с Чацким из-за Молчалина, до злой сплетни включительно, непонимание Чацким Софьи и своей роли в любовной интриге и финальный разрыв с любимой девушкой. Так в одно органическое целое сливается «интрига любви». Связана ли с нею другая борьба — общественная? Сам Грибоедов указал эту связь в характере героя и окружающего его общества: «...в моей комедии 25 глупцов на одного здравомыслящего человека, и этот человек, разумеется, в противуречии с обществом его окружающим, его никто не понимает, никто простить не хочет, зачем он немножко повыше прочих». Этим основным положением объясняется опять длинный ряд явлений в сценическом движении: столкновения Чацкого с Фамусовым во втором действии, его поведение на балу, «голос общего недоброхотства», успех сплетни о сумасшествии и отзвуки ее в разъезде гостей в четвертом акте.

Таким образом, «необходимость», внутренняя принудительность в развитии пьесы устанавливается бесспорно, обнаруживается и «завязка» пьесы, устанавливаются моменты и элементы «действия».

Возможен вопрос, насколько оба элемента сценической борьбы, любовный и общественный, уравновешены, не перевешивает ли один из них и в какой мере. Но об этом вопросе нам придется еще судить в дальнейшем изложении.

Теперь же, в связи с обсуждением динамики и внутреннего механизма пьесы, следует выяснить еще один вопрос, поднятый старыми зоилами комедии: можно ли выкинуть из пьесы тот или другой персонаж или переместить то или иное явление?

Наилучший давний истолкователь сценария Г. о. у., Гончаров, обошел этот вопрос, и его изложение внушает читателю ту мысль, что все в пьесе слито нераздельно, органически. Однако можно без особого усилия выделить из состава действующих лиц и явлений Г. о. у. такие, что мало связаны с ходом действия, являются эпизодическими, «выдвижными». Порою побочные эпизоды эстетически разработаны совершеннее, чем магистральные. Но при анализе сценической интриги в тесном, техническом, смысле их следует выделить особо. 1) Несомненно, могли бы быть сокращены первые явления первого акта — до сна Софьи включительно, ввиду слабой внутренней мотивировки и малой связанности с дальнейшим; об этом нам придется говорить ниже. 2) Эпизод с Горичевыми, прекрасный сам по себе, мог бы без ущерба всей сценической схеме и незаметно быть изъят из текста, как момент статический, а не динамический. Достаточно

было бы в этом месте простого появления Горичевых. 3) Шаржированные диалоги о сумасшествии Чацкого между Загорецким и графиней-бабушкой и ею и князем Тугоуховским тоже легко выпадают из общей связи; для развития действия достаточно разговоров гг. Н и Д с Загорецким. 4) Столь же шаржированный спор Фамусова и Хлёстовой о количестве крепостных у Чацкого, не прибавляя ничего существенного к характеристике спорщиков, затягивает действие, портит эффект появления Чацкого, внутренне излишен и легко поддается изъятию. 5) Интермедия Репетилова, при всей прелести бытовых и психологических черт, является также только боковой пристройкой к главному корпусу пьесы, и еще Надеждин спрашивал: «Как и зачем и с какою пользою для пьесы Репетилов прилетает к концу ее?». Но об этом будем еще судить ниже.

Таким образом, здесь строгие аристархи старого времени, включая и Белинского, формально правы в своих придирчивых драматургических требованиях. Однако едва ли даже самая совершенная пьеса классического репертуара, не говоря уже о Шекспире, могла бы удовлетворить такой мерке.

III

5. От крупных явлений и лиц, мало связанных с магистралью сценического движения, перейдем к мелким неясностям, несогласованностям, недостаткам мотивировки, которые заметны при скрупулезном изучении механизма пьесы.

Начнем с первого действия.

Еще Надеждин в «Телескопе» (1830) не допускал возможности, чтобы Фамусов поверил объяснению Молчалина, почему тот оказался вместе с Софьей рано утром: «... у Молчалина в то время никаких бумаг с собой не было и не могло быть, ибо он шел на свое ночное дежурство к дочери, вероятно, никак не предполагая встретиться с батюшкой». Когда Фамусов заигрывает с Лизой, Софья и Молчалин, очевидно, этого не слышат. Иначе, выйдя из своей комнаты, Софья не спрашивала бы спокойно: «Что, Лиза, на тебя напало?» Лиза им сообщает, какая опасность только что миновала:

Сюда ваш батюшка зашел, я обмерла.
Вертелась перед ним, не знаю, что врала.

А Софья и Молчалин не выражают ни малейшего волнения, ни о чем не расспрашивают, словно это их совершенно не касается, и продолжают сентиментальное прощанье. Здесь явная оплошность автора. Зато, когда Фамусов вновь входит в комнату и придирается к Молчалину, Софья неожиданно для нас говорит:

Как давече вы с Лизой были здесь,
Перепугал меня ваш голос чрезвычайно.

И далее, рассказывая сон: «Кто-то говорит, ваш голос был, что, думаю, так рано?»

Еще одна «несообразность» в первом акте: Чацкий при отъезде в чужие края, прощаясь с Софьей, «слезами обливался», но потом — три года не писал Софье (и ее отцу) и «грянул вдруг как с облаков». Действительно, после такого продолжительного молчания горячая влюбленность Чацкого при первой встрече и его уверения о своих чувствах: «дышал и ими жил, был занят беспрерывно» являются немотивированными. Любопытны колебания и противоречия в этом пункте в текстах Г. о. у. По окончательному тексту трехлетнее отсутствие Чацкого устанавливается как будто твердо. Лиза вспоминает (I 258): «Бедняжка будто знал, что года через три...»; Фамусов говорит (I 449): «Три года не писал двух слов», и дальше (I 469): «скитался столько лет»; Чацкий это подтверждает (II 185—186):

Ах! тот скажи любви конец,
Кто на три года вдаль уедет.

Но вот тот же Чацкий говорит Платону Михайловичу (III 288—289):

Не в прошлом ли году, в конце,
В полку тебя я знал?

Эта фраза (она неизменна во всех трех рукописях) неожиданна после заявлений об «отъезде в даль», в «чужие края» (II 317), «на кислые воды» (I 277). Изучение же рукописей устанавливает и еще один любопытный факт. В М II 188, в фразе: «Кто на три года вдаль уедет» слово «три» написано по выскобленному, и по нижней петле, оставшейся от выскабливания, можно догадаться, что было написано: «два». Таким образом Грибоедов сначала хотел укоротить отсутствие Чацкого хотя бы на один год. Это было бы правдоподобнее, а еще лучше было бы согласовать все вышеуказанные реплики со словами, обращенными к Горичеву: «в прошлом году». Тогда были бы безо всяких натяжек понятны и влюбленность Чацкого и свежесть его московских воспоминаний, а также и еще одно обстоятельство. Софье теперь семнадцать лет (I 345). Три года назад она была еще девочкой, подростком 14-ти лет. Трудно представить, чтобы Чацкий хранил в душе в течение трех лет, без встреч и переписки, те глубокие чувства к ней, о которых говорит: «тех чувств, в обоих нас движений сердца тех, которые во мне ни даль не охладила, ни развлечения, ни перемена мест. Дышал я ими, жил, был занят беспрерывно». Правда, за свое отсутствие из Москвы Чацкий успел и послужить в полку, и имел «с министрами связь, потом разрыв», и лечился на кислых водах, и побывал в чужих краях, где русские женятся на «искусницах модных лавок» (может быть, в Париже). Для этого всего мало одного года. Но так как Чацкий явился в Москву «единственно» для Софьи, то трехлетнее молчание вовсе не вя-

жется с его требовательной, нетерпеливой влюбленностью. И здесь в мотивировке сценических действий осталась неясность.

6. Во втором акте есть неясности в поведении Скалозуба и Фамусова. Желая увести полковника от Чацкого, чтобы тот не «втянул в беду», Фамусов уходит в кабинет и ждет туда Скалозуба. Этот, однако, не торопится, говорит с Чацким, потом отправляется за упавшим с лошади Молчалиным, приводит его, рассказывает анекдот о княгине Ласовой, получает приглашение от Софьи на вечер и только после этого догадывается, наконец, уйти к Фамусову. Правда, в первоначальной редакции Музейного автографа Скалозуб говорил: «Забыл я в эту смуту, что к батюшке зайти был должен на минуту». Но, во-первых, эта мотивировка исчезла из позднейшего текста. А главное, непонятно терпение Фамусова, с каким он ждет в кабинете, пока на сцене разыгрываются шестое, седьмое, восьмое, девятое и десятое явления. В восьмом явлении еще мелкое неправдоподобие: «Софья высовывается в окно». Дело, однако, происходит глубокой зимой; в тот же день вечером разыгрывается метель — «света преставленье»; в окнах, конечно, двойные рамы, наглухо заделанные. Рядом, в десятом явлении, другая несообразность, имеющая целую историю. Софья приглашает Скалозуба на вечер. В первоначальном тексте Музейного автографа приглашение формулировано так:

С. Вы вечером к нам будете? Скал. Как рано?
С. Пораньше: съедутся домашние друзья,
Потанцовать под фортепьяно.
Великий пост, так балу дать нельзя.

Потом «Великий пост» зачеркнуто, и сверху Грибоедов надписал: «Дом невелик»; потом и эта поправка уничтожена, и снизу вписано: «Мы в трауре». Трудно объяснить внутренние мотивы этих переделок; можно даже утверждать, что вся фраза о причинах, почему нельзя дать балу, вовсе излишня, прямо вредна для понимания и сценического воплощения третьего акта. Как Софья ни объясняй, все равно — Фамусов дает не скромную вечеринку, а большой бал. Уезжая, графиня-внучка говорит (IV 2); «Ну, бал! Ну, Фамусов! нагнал гостей!» Ей вторит Платон Михайлович (IV 10): «Наташа, матушка, дремлю на балах я», и дальше (IV 18): «Бал вещь хорошая, неволя-то горька»; Чацкий Репетилову (IV 70): «Коли явился ты на бал»; Репетилов (IV 72): «Что бал, братец». Да если бы не было этих прямых упоминаний о бале, стоит только подсчитать количество гостей, бывших у Фамусова, чтобы видеть, что это настоящий бал; правда, не такой огромный, какие бывали, например, у дяди Грибоедова, Алексея Федоровича, куда съезжался «весь город», но — большой московский бал. Кроме 25 лиц, перечисленных в афише, на балу у Фамусова были и Фома Фомич, и французик из Бордо, и мосье Кок, и Дрянские, Хворовы, Варлян-

ские, Скачковы; наверно, были «сестрины, свояченицы детки», которых Фамусов принимал на службу к себе в «казенное место», которым управлял,— «множество других гостей», как говорит в одной ремарке сам автор. Это такая огромная толпа, что к ней совершенно не подходит фраза Софьи: «съедутся домашние друзья». Подчиняясь неудачно формулированной поэтом фразе Софьи, даже В. И. Немирович-Данченко, как критик, готов уверять, что будет действительно вечеринка, а не бал. Однако, как режиссер, сам же он дает в постановке Художественного театра великолепно нарастающее движение большого бала. Стало быть, практически нарушает указание Софьи. Да словам Софьи трудно следовать и по другим соображениям. «Мы в трауре, так балу дать нельзя». Если в трауре, то, во-первых, неясно: по ком? Не по матери же: ведь Фамусов о смерти жены говорит в первом (и четвертом) действии, как о чем-то далеком (после смерти жены он для Софьи «умел принанять в мадам Розье вторую мать»; гувернантка, очевидно, прожила в доме немалое время и только потом «сманить себя другими допустила». Во-вторых, как режиссеру одевать Фамусова и особенно Софью к званому вечеру? По смыслу фразы — в траур. Но это так не вяжется с праздничным ярким тоном третьего акта, что, кажется, ни один режиссер не отважился выполнить на деле заявление Софьи.

Добавлю еще несколько критических замечаний. Итак, у Фамусовых на балу было много приглашенных,— никак не менее пятидесяти, а вернее считать за шестьдесят. Чтобы принять такую массу гостей, необходимы были большие приготовления — за несколько дней, если не за неделю. И в день этого званого вечера-бала, естественно, весь дом, начиная с хозяина и хозяйки, должен был готовиться к приему гостей. Однако Грибоедов забыл это оттенить. Фамусов с утра не отдает никаких распоряжений. Во втором действии, вместо того чтобы выслушивать дворецкого с докладом по приему гостей, он безмятежно диктует Петрушке, что́ надо записать в календарь «противу будущей недели», потом ведет длинный спор с Чацким и еще принимает Скалозуба в кабинете. Софья в первом действии занята Молчалиным и Чацким, во втором — обмороком, в третьем — ее заботы о бале выражаются только тревогой, что парикмахер «щипцы остудит». Слуги появляются только, чтобы в одну минуту раскрыть комнаты и поставить столы для карт. Кто же и когда приготовил все для бала и для ужина после бала?

В том же действии, явление двенадцатое, замечаем другую неправдоподобность — отсутствие внутренней мотивировки поступка. Молчалин сразу по уходе Софьи начинает грубо заигрывать с Лизой — так, что та требует: «прошу подальше руки». Между тем в предыдущей сцене встревоженная Лиза особенно настаивала на опасных последствиях обморока Софьи и принятии мер предосторожности. На глазах Молчалина Софья и Чацкий обменялись резкими колкостями, а что произошло в комнате в его отсутствие, он толком не

знает. И вот расспросить Лизу подробно он не хочет и ведет себя, словно ничего не случилось, хотя и сам только что изрек крылатое слово: «злые языки страшнее пистолета». Где же его молчалинская осторожность?

Рядом возбуждает недоумение и Софья. Возвратившись из кабинета отца и, не найдя там никого, она говорит Лизе:

Сегодня я больна и не пойду обедать.
Скажи Молчалину и позови его,
Чтоб он пришел меня проведать.

Этой репликой поэт создает комическую симметрию только что произнесенным словам Молчалина:

Сегодня болен я, обвязки не сниму,
Приди в обед, побудь со мною,—

что дает повод Лизе обратиться к зрителям с комической репликой, всегда имеющей в театре успех:

Ну, люди в здешней стороне!
Она к нему, а он ко мне.

Наверно, на такой эффект метил и сам автор. Но ведь в доме хозяйка — Софья. Если она больна, значит, Фамусов обедает один. А что, если вдруг, осведомившись о нездоровьи дочери, он встревожится и сам придет ее проведать? Да и Молчалин, наверно, обедает вместе с принципалом (ведь, Фамусов про него говорит (I 136): «безродного пригрел и ввел в мое семейство»), так что и его отсутствие будет заметно.

Следует попутно добавить, что Грибоедов вообще несколько злоупотребляет этой сценической пружиной любовных свиданий: в третьем действии, уже перед самым балом, Лиза шепотом докладывает барышне:

Сударыня, за мной сейчас
К вам Алексей Степаныч будет.

А в четвертом — снова Молчалину (IV 325): «Вас кличет барышня, вас барышня зовет». Последнее свидание, имеющее кардинальное значение для сценической катастрофы, в сущности наименее правдоподобно житейски, хотя и предуказано автором словами Софьи (I 76): «Идите, целый день еще потерпим скуку». Ведь Софья предыдущую ночь всю напролет провела без сна, за дуэтом с Молчалиным, затем потянулся длинный день, наполненный тревожными событиями: подозрения отца на Молчалина (и «сон»), приезд постылого Чацкого и его притязания и насмешки, падение с лошади Молчалина и обморок, длинный бал, где надо было играть роль хозяйки, борьба с Чацким и сплетня о сумасшествии, поздний разъезд гостей. И после

всего этого посылается Лиза, чтобы устроить новое свидание с Молчалиным,— очевидно, опять на целую ночь, так как Молчалин говорит (IV 369): «Пойдем делить любовь плачевной нашей крали». И эта готовность Молчалина идти на новый риск после утреннего урока тоже сомнительна.

7. В начале третьего действия Чацкий является к Фамусовым —очевидно, на бал (и, конечно, в бальном костюме). Однако ведь ни Софья, ни Фамусов его не приглашали, и неясно, от кого он узнал о бале и как решился, проглотив обиду, явиться незваный.

Выше приводились мнения Пушкина и Гончарова о глубокой психологической правдивости объяснения Чацкого с Софьей в первом явлении третьего акта, когда Чацкий не верит, что Софья может любить Молчалина, которого так нелестно сама аттестует; это непонимание, как установлено выше, является сильной пружиной сценического механизма. Однако и здесь есть место недоумению. В III 111—116 Софья зло высмеивает в лицо Чацкому его ум:

Конечно, нет в нем [Молчалине] этого ума,
Что гений для иных, а для иных чума,
Который скор, блестящ и скоро опротивит,
Который свет ругает наповал,
Чтоб свет об нем хоть что-нибудь сказал;
Да этакий ли ум семейство осчастливит?

Чацкий не может не понять, что именно о нем идет речь, и сам замечает: «Сатира и мораль смысл этого всего?» Но тут же неожиданно и совсем некстати приплетает Молчалина: «Она не ставит в грош его». Автор подчинился здесь тройственной ритмичности рефренов Чацкого a parte: «Она его не уважает», «Она не ставит в грош его», «Шалит, она его не любит». Но если в двух других случаях такие реплики оправдываются неприглядными чертами Молчалина, проступающими сквозь похвалы Софьи, то в данном случае восклицание Чацкого не вяжется с словами Софьи.

Некоторое неправдоподобие допущено Грибоедовым в изложении съезда гостей на бал к Фамусову: приезжают Горичевы и ведут длинный разговор с Чацким, потом приезжают Тугоуховские — снова разговоры, потом Хрюмины — и опять диалог, потом — «множество гостей», которые «кочуют из комнаты в комнату». И только тогда появляется Софья. А ведь ей слуга докладывал через Лизу еще в самом начале съезда. Такое запоздание хозяйки дома странно, и графиня-внучка еще слабо протестовала против этого колкой французской фразой. Можно было бы думать, что гостей принимает у входа в парадные комнаты хозяин, Фамусов. Но вот давно приехал кн. Тугоуховской с семьей, а Фамусов, появляясь позже Софьи, говорит (III 393—394):

Ждем князя Петра Ильича,
А князь ужь здесь, а я з а б и л с я т а м в п о р т р е т н о й.

Кто же встречал гостей?

В словах Хлёстовой по поводу представления ей Фамусовым Скалозуба (III 414): «Знакомит не спросясь, приятно ли нам? нет ли?» есть явное противоречие со словами Фамусова Скалозубу: «Моя невестушка, которой уж давно об вас говорено» (III 401—402). Весьма естественно, что Фамусов, прочащий Скалозуба в женихи Софье, давно и не раз говорил Хлёстовой о женихе. Как близкая родня — тетка Софьи — Хлёстова должна была заинтересоваться Скалозубом. Между тем она еле с ним говорит и потом сердится на представление Фамусова.

О сумасшествии Чацкого Фамусов узнал во внутренних комнатах и ни минуты не сомневался в правдивости слуха (III 500): «Чего сомнительно? Я первый, я открыл». Но, однако, не принимает, как хозяин, никаких спешных мер к удалению сумасшедшего, наоборот, на сцене (явл. 21) долго и беззаботно спорит с Хлёстовой, сколько душ у Чацкого. Кстати: от кого именно узнал Фамусов о сумасшествии Чацкого? В финале Павел Афанасьевич бурно упрекает дочь (IV 427—428):

> Побойся бога, как? чем он тебя прельстил?
> С а м а е г о б е з у м н ы м н а з ы в а л а!

И Чацкий это тотчас подхватывает:

> Так этим вымыслом я вам еще обязан?

По тексту комедии мы знаем только, что Софья говорила о сумасшествии с одним г-ном Н, да и то очень уклончиво, так что тот, передавая сплетню г-ну Д, не называет имени Софьи и глухо упоминает (III 449): «Не я сказал, д р у г и е г о в о р я т», и еще собирается проверить слух: «Пойду, осведомлюсь, чай кто-нибудь да знает». Ссылка Фамусова на слова дочери заставляет предполагать, что Софья сообщала на балу о сумасшествии Чацкого или прямо отцу или другим, которые, повторяя, ссылались на нее. Это было бы важным драматургическим моментом, но не разработано поэтом. В М IV 394—395 было сказано несколько яснее:

> Сама его безумным называла!
> И я поверил... Нет! во мне ума не стало!

Потом слова «И я поверил» исчезли из текста. Тут опять осталась неясность. Самые слова: «сама его безумным называла» неясны, вялы; это еще не то, что «с ума сошел». Читателям и зрителям они понятны, но Чацкому, который ведь ничего не подозревал, они еще не дают основания сразу догадаться и обвинять Софью, как автора клеветы. Здесь Грибоедов допустил натяжку.

Когда Чацкий появляется в разгаре спора, все этим напуганы, «пятятся от него в противную сторону»; Фамусов подступает к нему

«опасливо», щупает пульс, объявляет, что он нездоров, и Чацкий не возражает: «да, мочи нет»,— и дальнейшим поведением и странным монологом о французике из Бордо, о фраках и седых подбородках и т. д. едва ли мог рассеять уверенность всех в своей ненормальности. Огромный монолог не прерывается ни одной ремаркой автора, регулирующей поведение толпы, и нам самим предоставляется воссоздавать поведение гостей Фамусова в это время. Подчиняясь выше приведенным ремаркам, Вл. И. Немирович-Данченко («Вестник Европы», 1910, VII, 346, 347, 348) распространение сплетни о сумасшествии Чацкого и движение толпы при появлении Чацкого изображает так: «Клевета на глазах у зрителя должна распространяться, как огонь в степи... скоро всё обращается в удушливый пожар», «все шушукаются, шепчутся и с *ужасом* поглядывают на ту дверь, за которой предполагается Чацкий»; сцена «должна дышать горнилом кипения», «Фамусов бледнеет и молится: «О, господи! помилуй грешных нас!» *И в отчаяньи* за Софью, что она не отходит от Чацкого... И в ответ на это движение животного страха, охватившего толпу... в ответ на эти вытаращенные в *тупом безумии* глаза звучит скорбный и гневный монолог». Однако, когда, окончив монолог, Чацкий оглядывается, то оказывается, что «все в вальсе кружатся с величайшим усердием, старики разбрелись к карточным столам». После «дышащей горнилом кипения» сцены ужаса, которую рисует Немирович-Данченко, это неожиданно. Он признается, что «успокоение гостей и возвращение к танцам» Художественному театру «не особенно удается». Вполне понятно: слишком резок контраст. Несомненно, критик-режиссер сильно преувеличил ужас гостей; но и автор повинен в неясности сценического момента и не дает удовлетворительного ответа на вопрос: что же могло успокоить взволнованную толпу? Замечательно, что в известном письме к Катенину Грибоедов утверждает даже, будто сплетне о сумасшествии Чацкого «*никто не поверил*», и если «все повторяют», то из «недоброхотства» только. Странное утверждение. Оно высказано второпях [110]. Ему противоречат собственные ремарки автора, например: «пятятся в сторону», и слова Хлёстовой: «Ну как с безумных глаз затеет драться он».

Неясно и поведение Платона Михайловича. Узнав о сплетне, он вяло осведомляется (III 497): «кто первый разгласил?» и тотчас соглашается: «ну, все, так верить поневоле». Однако и не пробует поговорить с Чацким, успокоить его, увезти с бала. Сам, уезжая домой, Горичев в сенях ни словом не вспоминает, что старый друг сошел с ума, а вяло распространяется на тему: «бал вещь хорошая, неволя-то горька».

В *четвертом* действии неясностей и несообразностей, подобных указанным, не встречается.

8. Каков же вывод из собранных наблюдений?

Не подтверждают ли они старое мнение, что в Г. о. у. нет «необходимости», внутренней связанности в развитии действия? Конечно,

не подтверждают. Таких несообразностей немало найдется у величайших мастеров поэзии. У Шекспира их легко собирать десятками, найдутся они у Л. Н. Толстого, как у многих других. У Лермонтова «Терек прыгает, как львица, с косматой гривой на спине», а у львицы, в отличие от льва, именно и нет гривы. А. К. Толстого услаждал «в небе крик орлиных стай», но орлы никогда не летают стаями. Софья Фамусова «высовывается в окно» зимой, что невозможно. Но Гоголь рассказывает, что Чичиков разъезжал в медвежьей шубе — летом, а у Пушкина на именины Татьяны Лариной 12 января, хотя сам он говорит, что зима была снежная, гости съезжаются в бричках. У Тургенева в «Отцах и детях» говорится о «свете весеннего солнца» — во второй половине июня. Неясно на три или на один год уезжал Чацкий из Москвы. Но у Тургенева сестре Одинцовой, Кате, по прямому указанию автора, 18 лет, а из других данных, им же приводимых, ей должен быть 21-й год. Во всех таких промахах есть известная характерность и эсто-психологический интерес; следует их собирать, исследуя все мельчайшие подробности творческого процесса.

Но если художественное создание прекрасно в основном, такие несообразности только оттеняют глубокую правдивость целого произведения. Художественная культура зрителя состоит в том, чтобы не шокироваться трепещущей от толчка декорацией, изображающей гранитную стену, входить в условности актерской игры, воспринимать известные данные не по грубой их реальности, а как условности, как символы. Однако та же художественная культура позволяет более чутко воспринимать и недостатки пьесы, что не вредит, а только интимнее делает понимание творчества.

Что касается, в частности, рассмотренных выше «несообразностей» в Г. о. у., то большинство из них таково, что читатели и зрители обыкновенно их не замечают. Не замечала их и литературная критика, их не указали даже первые полемисты Г. о. у., выдвинувшие обвинение, будто в комедии нет ни завязки, ни действия, ни развязки,— признак, что несообразности не так существенны. Они не нарушают ни психологической правды, ни логической композиционной схемы.

IV

9. Одну из особенностей драматического произведения составляют так называемые авторские ремарки.

Нечто близкое к ремаркам есть и в романе или повести, но здесь ремарки сливаются с другими эпическими частями текста, излагаемого самим автором. В драме же ремарка автора получает особое, специальное значение. Она управляет игрою актеров, истолковывает роль, определяет сценическую ситуацию.

Отсюда ясно, что изучение ремарок имеет значительный интерес в поэтике драмы.

Можно легко различить две категории авторских ремарок: одни характеризуют отдельно то или другое действующее лицо в данный момент (плачет, удивляется, вбегает и т. д.), другие указывают на сценическое соотношение нескольких лиц, определяют тот или иной момент сценической борьбы (например, подслушиванье, передача тайком записки, волнение толпы и т. д.). Первая группа могла бы быть отнесена в анализе пьесы к изучению образов и типов; но даже и такие ремарки, характеризуя отдельное лицо, связывают его с данным моментом действия, и поэтому мы вправе их рассматривать в связи с композицией пьесы. Вторая же группа всецело принадлежит сюда.

С известным правом к ремаркам можно присоединить и так называемую афишу, т. е. список действующих лиц, а также и описания обстановки того или другого действия или его отдельной части.

Не все драматурги и не во все эпохи и не во всех стилях одинаково пользуются ремаркой. Французская классическая драма чрезвычайно в этом скупа. В «Гофолии» Расина нет ни одного описания сцены, в афише не дано ни одной характеристики действующего лица, внутри актов ремарки автора редки и совершенно лаконичны. То же и в «Мизантропе» Мольера. У Сумарокова в «Синаве и Труворе» (1751) всего 23 ремарки, а в «Хореве» (1749) — и того меньше: 11, и все — технического характера. Зато Гоголь в «Ревизоре» из афиши выделяет целую особую статью: «Характер и костюмы. Замечания для господ актеров», и здесь подробно разработаны характеристики главнейших персонажей, а в ремарках он щедро обрисовывает жесты, мимику, костюм, поведение героев. Еще щедрее новейшая драма. У Метерлинка, а за ним и у наших драматургов, например, у Л. Андреева, афиша, описание сцены, ремарки разрастаются необыкновенно, угрожая превратить пьесу в эпическое произведение с диалогами.

Как пользуется ремаркой Грибоедов? В общем он занимает среднее место между двумя крайностями. Афиши в Музейном автографе вовсе нет, в Жандровской рукописи она дана, но довольно лаконична, большинство действующих лиц названо просто по фамилии и имени-отчеству, к Фамусову добавлено: «управляющий в казенном месте», к Молчалину: «секретарь Фамусова, живущий у него в доме», к Хлёстовой: «свояченица Фамусова», к Наталье Дмитриевне Горичевой: «молодинькая дама». В таком виде афиша перенесена и в Булгаринский список (лишь Горичева именуется уже: молодая дама). Только в первопечатном альманашном тексте, дававшем отрывки из пьесы, к трем именам сделаны в сносках необходимые для несведущего читателя, не успевшего прочесть Г. о. у. в списке, пояснения, отсутствующие в афише: к Софье Павловне — «Дочь богатого Московского жителя», к Фамусову — «отец Софии Павловны», к Чацкому — «молодой человек, возвратившийся из путешествия, воспитанный вместе с Софиею». Как видим, все эти перемены не дают ничего существенного для характеристики лиц.

Что касается описаний сцены, то в первом акте описание тождественно во всех трех текстах. В середине третьего акта и в начале четвертого встречаем некоторые переработки. Именно: к описанию при четвертом явлении третьего действия в посредствующем тексте прибавлено: «Все двери настежь, кроме в спальню к Софии»; в описании сцены четвертого акта в Музейном автографе было: «Лакеи иные в движении, иные спят в ожидании господ своих». В посредствующем тексте подробнее и несколько иначе: «Слабое освещение. Лакеи иные суетятся, иные спят в ожидании господ своих». Ко второму акту и к первой части третьего описаний сцены вовсе не дано, этим предоставлен большой простор режиссерской инициативе, но мы остаемся в неведении, почему Грибоедов уклонился от таких указаний здесь, раз он предлагает их в других случаях, и как он сам мыслил здесь место и обстановку действия. Для первого и последнего действия место указано определенно им самим: «гостиная», «парадные сени». Пользуясь предоставленной автором свободой, современный театр второе действие переносит в кабинет Фамусова, а третье — в большую гостиную, рядом с парадным залом. Таким образом в каждом акте место действия меняется. Если этим угадана воля самого поэта, такой сценический прием был бы сознательным переходом к отмене классического правила о единстве места. Но отсутствие авторских указаний можно рассматривать и как чистую случайность.

10. Все отмеченные разницы в афишах и описаниях сцен, как видим, несущественны и не дают никаких выводов. Ценнее наблюдения над ремарками.

Число авторских ремарок (включая и немногие описания обстановок) в окончательном тексте Г. о. у. таково: в первом действии — 42, во втором — 39, в третьем — 69 и в четвертом — 60, всего — 210. Цифра значительная, и среди ремарок есть превосходные в психологическом или сценическом отношениях. Так, на упреки отца Софья отвечает (I 107), сквозь слезы; вся в слезах отвечает она на упреки Чацкого (IV 415). Реплику (I 299): «Вот так же обо мне потом заговорят», Софья произносит с огорчением. При первом своем появлении Чацкий с жаром целует руку Софьи. Раздраженная колкостью Чацкого по адресу Молчалина, Софья отвечает ему (I 427) принужденно. А Чацкий, задетый упреком Софьи, отвечает после минутного молчания. На расспросы Фамусова Чацкий отвечает (I 455) рассеянно, а потом — встает поспешно[111]. На рассуждения Чацкого раздраженный Фамусов отвечает скороговоркой: «Вот рыскают по свету» и т. д. После обморока, стараясь замять эпизод, Софья свою реплику: «Ах! очень вижу: из пустова» произносит, не глядя ни на кого. Выслушав рассуждения Молчалина о том, что «не должно сметь свое суждение иметь», что «надобно зависеть от других» и пр., Чацкий почти громко говорит: «С такими чувствами, с такой душой любим...» Встретившись с Тугоуховскими, Наталья Дмитриевна то-

неньким голоском восклицает: «Князь Петр Ильич, Княгиня, боже мой, Княжна Зизи, Мими» и далее: громкие лобызания, потом усаживаются и осматривают одна другую с головы до ног. Здесь ремарка, при всей сжатости, создает целую картину. Сказав злую фразу при первом появлении, графиня-внучка пропадает в боковую комнату. На приставанья жены: «Послушайся разочек, мой милый, застегнись скорей» Платон Михайлович отвечает хладнокровно: «Сейчас», а дальше при словах: «Ах матушка» — глаза к небу; хладнокровно он философствует перед тем, как садиться в карету: «Бал вещь хорошая, неволя-то горька». Свою знаменитую реплику: «Нет-с, бочками сороковыми» Загорецкий произносит с жаром. Свое обращение к Чацкому на балу: «Любезнейший! ты не в своей тарелке» Фамусов начинает опасливо. Целую пантомиму создает ремарка к движениям кн. Тугоуховского: «вьется около Чацкого и покашливает». Ремарка к I 205 о Фамусове и Молчалине: «пропускает его вперед» дает мотив для выразительной немой сцены.

Все такие ремарки удостоверяют, как ярко автору виделись в действии его герои и как много богатых указаний мог бы он дать актерам.

И все-таки, изучая текст стих за стихом, видишь и иногда поражаешься, как скуп бывает Грибоедов на ремарки.

Вот примеры.

В первом действии Фамусов говорит Лизе:

Чего будить. Сама часы заводишь,
На весь квартал симфонию гремишь.
Лиза (*как можно громче*): Да полноте-с.

Ремарки здесь никакой нет, но, очевидно, произнося свои слова, Фамусов опять «жмется» к Лизе, чем и вызывает ее восклицание. Перед рассказом Софьи о сне Грибоедов не ставит никакой ремарки. Между тем ведь сон слагается в уме Софьи быстро, он имеет свою заднюю цель, стало быть, сопровождается сложным душевным движением, которое должно бы обнаружиться и вовне — в мимике, в жесте. Когда слуга оповещает о приезде Чацкого — нет никакой ремарки о том, как это неприятное известие принимает Софья. В девятом явлении второго действия Молчалин является с подвязанной рукой, Чацкий встречается с ним впервые после трех лет отсутствия, они давно знакомы — Грибоедов, однако, вовсе не отмечает, здороваются ли они, раскланиваются ли, тогда как в десятом явлении он не забывает указать, что Скалозуб, уходя, жмет Молчалину руку. Чацкий в третьем действии спрашивает Софью: «Кто более вам мил?» та отвечает: «Есть многие, родные.— Все более меня? — Иные». Чацкий на эту последнюю реплику отвечает: «Мне в петлю лезть, а ей смешно». Очевидно, Софья произносит это слово «иные» с иронической улыбкой. Но ремарки — ника-

кой. В шестом явлении того же действия Чацкий разговаривает с Платоном Михайловичем и его женою. В седьмом — являются Тугоуховские, и Наталья Дмитриевна бросается к ним, в восьмом — появляются Хрюмины, и внучка заводит колкий разговор с Чацким, в девятом — входит Загорецкий и пробует завязать разговор с Платоном Михайловичем. И тут оказывается, что рядом с Платоном Михайловичем находится Чацкий. Был ли Горичев все время с ним или уходил на время, стоят они или сидят в этой и дальнейших сценах— не указано автором. Отсутствие другой ремарки — во втором действии, явление девятое — ставит новый вопрос: куда уходит Чацкий после резкого разговора с Софьей? По тону и смыслу диалога — раздраженный прежним спором с отцом, потом столкновением с дочерью, он уезжает из дома Фамусовых («берет шляпу и уходит»). Но дальше, в одиннадцатом явлении, Лиза, соединяя вместе Скалозуба и Чацкого, говорит: «сидят они у батюшки теперь», т. е. в кабинете, куда Фамусов давно ушел и ждет там Скалозуба. Лиза даже советует Софье пойти в кабинет и любезным разговором смягчить Чацкого (в М II 522—523 сказано выразительнее, чем в окончательном тексте: «вы бы с ним особнячком подсели»). В третьем действии, в одиннадцатом явлении, Фамусов появляется на балу впервые, когда собралось уже много гостей, его еще не видевших, — автор совершенно умалчивает, здоровается ли Фамусов с гостями и как он вообще движется по сцене в этом эпизоде; отмечается только его тон: громогласно. Еще раньше, в третьем явлении того же действия, Чацкий, беседуя с Молчалиным, восклицает: «С такими чувствами, с такой душой любим» и т. д., и нет ремарки, что это говорится à parte. Тут появляются слуги, суетятся, потом: расходятся, остается один Чацкий.

Когда, куда и почему исчез Молчалин, неизвестно. Ведь разговор не окончен, и Молчалин вправе ожидать какого-нибудь ответа на свою реплику: «В чинах мы небольших», а к Софье войти ему неудобно на глазах у Чацкого. Еще раньше, в беседе с Софьей, Чацкий прерывает свой монолог словами (III 62): «Нет. Нет». Очевидно, перед этим Софья сделала жест нетерпения, негодования, но Грибоедов не дает соответствующей ремарки. При реплике Чацкого (III 419): «Ну, тучу разогнал...» нет никакой ремарки. Между тем Софья тотчас раздраженно отвечает: «Нельзя ль не продолжать». Стало быть, надо предполагать при этом иронический взгляд Чацкого вслед Молчалину, улыбку, даже жест.

Особенно заметно отсутствие важнейшей авторской ремарки в кульминационном пункте третьего акта: когда Софья решает распустить сплетню о сумасшествии Чацкого, но об этом придется говорить ниже. Здесь же отмечу еще отсутствие другой важной ремарки. В II 170—171 Фамусов говорит Чацкому о Скалозубе:

В Москве прибавят вечно втрое:
Вот будто женится на Сонюшке. Пустое.

Чацкий должен при этом сделать сильное движение: ведь он узнает об опасном сопернике. В третьем действии он будет допытываться у Софьи: «А Скалозуб?» Но при словах Фамусова нет необходимой ремарки. В последнем, двадцать втором явлении третьего акта, когда к толпе гостей подходит Чацкий, автор дает несколько прекрасных ремарок: гости «пятятся от него в противную сторону», Фамусов обращается к Чацкому «опасливо», «делает знаки Софье», и в конце: Чацкий «оглядывается, все в вальсе кружатся с величайшим усердием. Старики разбрелись к карточным столам». Однако самый монолог Чацкого уже не сопровождается ремарками, и неизвестно, как испуганные гости успокаиваются и когда начинают танцевать или играть в карты, особенно — когда Софья покидает Чацкого,— важный момент драмы оставлен без освещения.

При глубокой правдивости в изображении, при полной внутренней мотивированности действий героев пьесы, во многих случаях совершенно ясно и без ремарок, какими внешними проявлениями должны сопровождаться их речи. Грибоедов мог спокойно предоставить многое догадке и свободному творчеству режиссеров и актеров, не связывая их педантической регламентацией. Именно таким решением можно объяснить отсутствие многих ремарок. Как богато может театр разработать художественный материал драматурга и без авторских ремарок, показывает опыт Московского художественного театра (см. ст. Вл. Ив. Немировича-Данченко в «Вестнике Европы», 1910, VII, 337—338). Но, конечно, не всегда. В некоторых случаях, как мы видели выше, отсутствие ремарки родит недоразумение, неясность, даже двусмысленность. Так, отсутствие ремарки при «центральном стихе» в третьем действии породило в критике самые разнообразные толкования того, намеренно или случайно, сразу или постепенно у Софьи складывается сплетня о сумасшествии Чацкого.

Разве только стремительностью, порывистостью творчества можно объяснить такие пробелы.

11. Когда Грибоедов пересматривал написанный текст, он нередко восполнял недостающее. Так, в М III 46 к реплике Фамусова: «Вот рыскают по свету» и т. д. еще не было дано ремарки, она появилась в посредствующем тексте (Ж III 45): «скороговоркой». В М III 99 слова Скалозуба: «Куда прикажете, лишь только бы усесться» еще не сопровождаются ремаркой, появившейся в посредствующем тексте (Ж III 98): «Садятся все трое, Чацкий поодаль». В III 439 к ответу Софьи на вопрос г-на Н о сумасшествии Чацкого: «Не то, чтобы совсем» в посредствующем тексте дана важная ремарка: «помолчавши». В двенадцатом явлении четвертого акта, согласно с общей переделкой этой сцены в позднейшей редакции, в посредствующем тексте перед ст. 327 появляется важная для дальнейшего развития действия ремарка: «Софья крадется сверху». А несколько ниже (IV 379), появившаяся в посредствующем тексте ремарка о Молчалине: «валяется в ногах у нее» переработана в Жандровской рукописи: «ползает у ног ее». Прелестная ремарка к словам Софьи (IV

415): «Не продолжайте, я виню себя кругом» — «вся в слезах» — появилась в посредствующем тексте в связи с общей переработкой финала комедии.

Одна из ремарок вызывает настойчивые, неоднократные переработки. В Музейном автографе на обрезанных листах ремарка, описывающая заигрывание Фамусова с Лизой, первоначально формулирована так: «...кою нежностью треплет ее по щеке, жмет руку и прочее». Потом над словом «нежностью» вставлено: «теснится к ней», потом «теснится» зачеркнуто, спереди приписано: «жмется», сзади: «и заигрывает».

В Булгаринском списке пропущены некоторые ремарки: I 49— «зажимает ей рот», I 56 — «торопливо», I 303 — «уходит», I 448 — «ей вслед вполголоса», III 292 — «со вздохом», однако они имеются в Музейном автографе, Жандровской рукописи, первопечатном тексте и, очевидно, в Булгаринском списке пропущены случайно, по недосмотру переписчика.

Одна оригинальная ремарка, наоборот, исчезла при органической переработке текста. В М II 320 при словах Чацкого: «Да, был нам черный год, не послужило впрок», дана была ремарка: «не обращаясь ни к кому». Она интересна тем, что у Грибоедова редки реплики à part. В посредствующем тексте эта реплика Чацкого заменена другой (Ж II 324—326):

Дома новы, но предрассудки стары.
Порадуйтесь, не истребят
Ни годы их, ни моды, ни пожары.

Здесь Чацкий прямо обращается к присутствующим: «порадуйтесь», чем и объясняется исчезновение ремарки.

Есть в Г. о. у. группа ремарок, которые следует выделить особо: когда надо обозначить реплику, произносимую à part, «про себя», «в сторону». Их немного в комедии, всего около двенадцати (для Софьи — 5, для Чацкого — 6, для Фамусова — 1; в I действии — 1, во II — 3, в III — 8, в IV — ни одной) на 200 остальных. Эти ремарки обнаруживают один драматургический прием, который по-разному применялся у разных авторов и в разные эпохи. Позднейшая реалистическая драма избегает реплик à part, считая неправдоподобным, когда действующее лицо рассуждает вслух; все, что ему полагается говорить, оно должно сказать громко и обращаясь к своим партнерам; о сокровенных его мыслях зрители должны догадываться сами. Старая драма на дело смотрела проще; если некогда при посредстве хора сам автор мог вступить в беседу с амфитеатром, если вестники и наперсники открывали простор эпическим партиям текста, то позднее вовсе не считалось неестественным, если герой высказывал свои мысли и чувства в сторону партера и тайком от своих партнеров. Иногда герой прямо обращался к зрителям (и рефлекс этого традиционного приема комедии dell'arte сохранился в знаменитой фразе городничего в «Ревизоре»: «над чем смеетесь, над собой смеетесь».

Вообще, в «Ревизоре» Гоголь положительно злоупотребляет репликами à parte).

Грибоедов и здесь занял среднее место. Он не чурался приема реплики à parte. Когда Чацкий задевает Молчалина фразой: «Ведь нынче любят бессловесных», Софья говорит в сторону: «Не человек, змея». Монолог Чацкого «А судьи кто?» заставляет Фамусова произнести про себя: «Ужь втянет он меня в беду». Реплики Софьи по поводу ее обморока Чацкий комментирует про себя: «С Молчалиным ни слова», «прощенья просит у него, что раз о ком-то пожалела». Собираясь объясниться с Софьей по поводу Молчалина в третьем действии, Чацкий говорит в сторону: «Раз в жизни притворюсь». А затем, слушая ответный монолог Софьи с похвалами Молчалину, Чацкий в сторону комментирует ее слова: «она его не уважает», «она не ставит в грош его», «шалит, она его не любит». Софья на ироническое замечание Чацкого о Молчалине после того, как тот «тучу разогнал», размышляет вслух про себя: «Ах, этот человек всегда причиной мне ужасного расстройства». Самая большая реплика à parte произносится Софьей, когда она сообщает г-ну Н, что Чацкий не в своем уме, и наблюдает действие своих слов:

(*В сторону*): Готов он верить.
А, Чацкий любите вы всех в шуты рядить,
Угодно ль на себе примерить.

Как видим, Грибоедов не обошелся без этого традиционного приема. Но он был сдержан в его употреблении. Ни разу он не позволил своим героям обратиться непосредственно к зрителям. Реплики à parte у него коротки и не прерывают заметно диалога. В этом отношении Мольер менее осторожен. У него Альцест в третьей сцене четвертого акта произносит à parte целый монолог («Ciel! rien de plus cruel» * и т. д.), заставляя Селимену долго дожидаться, когда он снова обратится к ней.

Подводя итоги сказанному, следует сделать пять выводов: 1) Грибоедов мастерски владеет ремаркой, технической и психологической, создавая ею иногда целые картины или маленькие интермедии; 2) во многих случаях, однако, он не дает ремарок,— иной раз к ущербу понимания действия; 3) в некоторых случаях такие пропуски объясняются порывистостью творчества; 4) пересматривая написанный текст, Грибоедов вставлял иногда отсутствующие ремарки; 5) от реплик в сторону он старался воздерживаться [112].

V

12. Драматургия знает разные типы построения сценических пьес. Бывают пьесы с единством интриги, бывают и с двойной, тройной интригой (как, например, у Шекспира в «Короле Лире», у Лессин-

* «Небо! что может быть более жестоко» (*франц.*).— *Ред.*

га в «Натане мудром»). Случается, что две интриги равноправны в пьесе, развиваются параллельно и гармонически, но бывают пьесы, где одна из интриг подчинена другой, недоразвита, зачаточна.

Как уже установлено в литературной критике Гончаровым, интрига в Г. о. у. двойная. Но равноправно ли представлены здесь, в сценическом плане, любовная и общественная драма? Следует твердо сказать: да. Общественная борьба начинается тотчас, как только завязывается узел любовной интриги,— с первого же акта; ее завязь дана уже в расспросах и суждениях Чацкого о московских знакомых. Правда, потом, в итоге третьего и четвертого действий, общественная драма своею значительностью начинала перевешивать любовную, но счастливая вставка в посредствующем тексте обогатила драматизмом роль Софьи и Молчалина, и обе составные части пьесы вновь уравновесились. Эта двойственность сценического замысла восходит к самому раннему из известных нам текстов. Если в юношеском «плане» 1816 г., о котором сообщает Бегичев, действовала жена Фамусова и несколько других лиц, потом исчезнувших, то, конечно, и пьеса построилась бы несколько иначе; но сам Бегичев удостоверяет, что написано было тогда всего несколько сцен, следовательно, первый опыт не соотносителен новому корпусу созданной потом комедии. Начиная же с Музейного автографа и кончая Булгаринским списком, вся цепь текстов удостоверяет давность двойственной сценической схемы.

Однако за этим ранним отвердением сценария кроется некоторое движение, колебания в мотивировке, во внутреннем укреплении постройки.

Таких колебаний, правда, немного, но некоторые из них значительны. К числу их прежде всего принадлежит сон Софьи и предшествующие ему сцены.

Первые четыре явления первого действия, куда входит особой частью и сон, представляют отдельный момент в драме, любопытный по особенностям своей внутренней структуры и композиционному отношению к дальнейшему развитию пьесы. Нигде в Г. о. у. смутное брожение замыслов, искание наилучшего для них воплощения, колебания художественного такта, рефлексы первичных форм в окончательном тексте не обнаруживаются так наглядно, как именно в этой первой части первого акта.

Следует прямо сказать, что эта часть полна разных недочетов, как эсто-психологических, так и специально архитектонических. Выше указывалось, что и Грибоедов, и его друг Бегичев были недовольны, как складывался первый акт в ранней редакции, что и повело к сожжению части раннего текста; несомненно, автор больше всего был недоволен именно первыми сценами акта. Но и в окончательной форме первые явления очень трудны и для чтения и для сценического воспроизведения. Сюда больше всего относятся слова Вл. Ив. Немировича-Данченко («Вестник Европы», 1910, VI, 379)

о первом действии Г. о. у.: «В нем есть даже что-то капризное. Не каждый спектакль одинаково идет оно. Ни к какому действию других пьес не подходит так выражение актеров: «сегодня что-то не играется» или: «сегодня нам хорошо играется».

Вдумываясь в драматургическое задание этих сцен, надо признать, что единственное их значение в общей сценической схеме — это осведомить зрителя и читателя, что Софья влюблена в Молчалина; все остальное здесь, например заигрывание Фамусова с Лизой, случайно и для плана пьесы излишне. Такое простое задание могло бы осуществиться в самой элементарной форме: рано утром Софья встречается (пусть случайно) в нейтральной комнате с Молчалиным, и из обмена реплик для нас становится известно, что она влюблена в Молчалина и охладела к Чацкому. Потом Молчалин уходит, и слуга докладывает о приезде Чацкого, и отсюда начинается сценическая борьба. Так просто и стройно могли бы сложиться первые сцены. Но автор этого не захотел. Он изыскивал нарочито оригинальные сценические положения, например ночной дуэт за сценой или сон Софьи,— и запутался в противоречиях.

Примем как данное, что Софья сильно любит Молчалина. Но ведь она очень благоразумна и осторожна, способна на тонкие расчеты и интриги, как это потом обнаруживается, и очень побаивается «горячего», «неугомонного» отца. Как же она отваживается на рискованное ночное свидание? Допустим, это объясняется тем, что она ослеплена страстью и забывает все. Но вот Молчалин. Он не любит Софью. Трудно даже объяснить смелое сближение его с нею. Сам он (при содействии Лизы) толкует это так:

И вот любовника я принимаю вид
В угодность дочери такого человека —
— Который кормит и поит,
А иногда и чином подарит.

Но для целей служебной карьеры ночные свидания с дочерью начальника — это уже слишком сильное средство. К увлечению Софьи Молчалин относится иронически («пойдем любовь делить плачевной нашей крали») и недоверчиво («Любила Чацкого когда-то, меня разлюбит как его»), сильно боится за себя («меня так пробирает дрожь, и при одной я мысли трушу, что Павел Афанасьич раз когда-нибудь поймает нас, разгонит, проклянет»). Вероятно ли после этого, чтобы в комнате Софьи Молчалин целыми ночами разыгрывал концерты на флейте под аккомпанемент фортепиано? Ведь это может его сгубить! Невероятно, чтобы Молчалин, даже Софья — могли думать, что никто в ночной тишине не услышит звуков фортепиано и флейты. Допустим, что спальня Фамусова находится в другом конце дома, на «мужской половине». Но вот услыхал же Фамусов, как Лиза завела часы и «гремит симфонию на весь квартал». Могли услышать необычную ночную музыку люди Фамусова, на-

пример его конфидент Петрушка, и донести барину. Странность, внутренняя немотивированность и неправдоподобность ситуации здесь ничем не объяснимы.

Поведение Фамусова трактовано автором также неубедительно. Странно, что Фамусов, в первый раз появляясь на сцене, так боится разбудить Софью, когда уже «всё в доме поднялось», «метут и убирают» — и крадется вон из комнаты, услышав голос дочери. Проще бы ему велеть ей вставать и одеваться, раз она уже проснулась. Все-таки можно с натяжкой объяснить его торопливое удаление боязнью, как бы Софья не застала его с Лизой, и просто тем, что он пожалел будить дочь. Но в таком случае совершенно уже неправдоподобно, что он через минуту опять возвращается, едва давши произойти коротенькой, всего в двадцать два стиха, сцене между Софьей, Молчалиным и Лизой. Возвращение его ничем не мотивировано. Далее: увидев Софью, про которую он думал, со слов Лизы, что она только что заснула, Фамусов не удивляется, что в одну минуту дочь уже одета, а вдруг начинает бранить, что она «с мужчиной с молодым». Неужели случайная встреча дочери с Молчалиным в проходной комнате (остального Фамусов ведь не знает) достаточна для грубой брани? Подозрение Фамусова на Молчалина внезапно (он нигде ни словом не обмолвился, что и раньше подозревал что-то) и вовсе не мотивировано, однако в Музейном автографе (I 84—85) оно выражено прямо цинично: «брат Молчалин, гуляешь возле женских спален». Отнесем долю этой грубости на патриархальную вульгарность тогдашних нравов и языка, но даже и в смягченной редакции окончательного текста внезапная подозрительность Фамусова неубедительна. Ничем не подготовленная в предыдущем, она в сущности, ничего не подготовляет и для дальнейшего. Нужно ли для сценического плана, чтобы у Фамусова возникло подозрение на Молчалина? Только в конце действия Фамусов мельком вспоминает об утренней встрече (I 481): «Молчалин давече в сомненье ввел меня», чтобы затем совершенно забыть утренний допрос. В течение всех остальных трех актов Фамусов уже ни разу не тревожит Молчалина, и тот остается совершенно спокоен за утреннюю встречу — и вновь пробирается в третьем действии в комнату Софьи. Стало быть, стимулом драматической борьбы этот эпизод не является. В сценической схеме он остается каким-то бесполезным рудиментом. Проследить историю его разработки в раннем тексте, однако, не представляется возможным, так как в Музейном автографе соответствующие страницы переписаны чужой рукой, и вся черновая работа автора осталась для нас закрытой.

Это легче сделать относительно следующей, последней, доли эпизода — «сна» Софьи.

13. На допрос отца Софья отвечает рассказом о сне. Выше уже приходилось указывать неясности в психологическом облике героини комедии, теперь подробнее остановлюсь на трудности, темноте в логической схеме действия, создаваемой сном Софьи.

Зачем понадобился рассказ о сне и Софье, и самому автору?

В окончательной редакции Фамусов добивается от дочери и Молчалина: «Вместе вы зачем? Нельзя, чтобы случайно». И Софья предлагает отцу: «Сказать вам сон: поймете вы тогда». Итак, сон должен как будто объяснить, почему Софья столкнулась с Молчалиным в одной комнате. Однако сложный, путаный рассказ о сне этого нисколько не объясняет. Вслед за ним Софья продолжает: «Проснулась.— Кто-то говорит: ваш голос был. Что, думаю, так рано? Бегу сюда и вас обоих нахожу». Почти теми же словами Софья отвечала на вопрос Фамусова еще раньше перед рассказом о сне:

Вот в чем однако случай весь:
Как давече вы с Лизой были здесь,
Перепугал меня ваш голос чрезвычайно,
И бросилась сюда я со всех ног...

И для автора, и для Софьи достаточно было бы этого простого и правдоподобного объяснения, чтобы удовлетворить Фамусова. Но Грибоедов настойчиво заставляет Софью рассказывать сон. Мы знаем текст сна по крайней мере в трех редакциях: 1) в Музейном автографе; 2) в посредствующем тексте (только по обрывкам на обрезанных листах Жандровской рукописи); 3) в Жандровской рукописи (окончательный текст). Но очень возможно, что сон был изложен еще иначе в первоначальном, сожженном в марте 1823 г. тексте первого акта, и таким образом можно было бы считать четыре редакции. Ни в одной из них сон не был вычеркнут (как вычеркивались некоторые другие эпизоды). Значит, автор дорожил им, придавал этому эпизоду существенное значение как в характеристике Софьи, так и в сценической схеме.

Как же разгадать намерение автора и его героини?

Самое простое и ставшее традиционным в школе объяснение состоит в том, что запутанным рассказом о сне Софья хочет отвлечь внимание Фамусова, отклонить его подозрение от Молчалина. Однако такое объяснение противоречит многим существенным чертам эпизода, его логическому строению и психологическому содержанию. Только детальный анализ разных редакций сна даст нам ключ к истинному замыслу поэта, воссоздаст телеологию эпизода.

Окончательный текст сам по себе нам не поможет; наоборот, именно он родит сомнение, нужен ли сон Софьи. Следует обратиться к раннему тексту. Сожженной редакции мы совсем не знаем, ни текстуально, ни в пересказе; посредствующая известна нам только по обрывкам нескольких фраз, оставшихся от вырезанного листа в Жандровской рукописи; стало быть, сравнивать можно только Музейный автограф и окончательный текст. В М I 154—204 весь эпизод (с репликами Фамусова) заключает 50 стихов; в окончательном тексте в нем всего — 26 стихов (I 154—180). Значит, в последней редакции текст сокращен вдвое. В каком направлении перерабатывал Грибое-

дов текст эпизода? В Музейном автографе сон разлагается на четыре момента: 1) поиски и описание цветов в саду; 2) перенесение в поле и встреча с милым человеком; 3) перенесение в комнату, грусть вдвоем, жалобы милого человека; 4) появление отца с «полком всяких лиц» и чудовищ и разлучение с милым. Из этой схемы в жандровском (=окончательном) тексте изъят, действительно излишний, первый момент; встреча с милым в поле перередактирована стилистически, но смысл ее тот же; пребывание в комнате рассказано гораздо короче, как и последний момент, из которого исчезли образные черты «полка чудовищ». От этих сокращений рассказ выиграл в сжатости и стремительности. Зато сон потерял тот внутренний замысел, ту тенденцию, ради коей был написан автором и рассказан Софьей.

Обширнейшую по объему и центральную по значению часть сна в раннем тексте, музейном, составляет встреча с милым человеком. Вчитавшись в стихи, мы видим ясно, что Софья здесь дает характеристику Молчалина, как она его видит и понимает; некоторыми чертами эта характеристика близка к словам Софьи в III 97—108, 119—124. Софья явственно описывает только что проведенную с Молчалиным ночь. Перед ней —

Премилый человек, один из тех, кого мы
Увидим,— будто век знакомы.
Был робок он сперва, потом в любви клялся.

Дальше дается картина наивной, сентиментальной в тогдашнем модном вкусе любви:

Мы в комнате, в пустой, вдвоем,
Нам очень грустно, горько стало,
Тужили мы, бог ведает о чем,
И тут к приумноженью скуки
От фортепьян и флейты издали
Печальные к нам прорывались звуки,
От них унынье...
...И я, и друг мой новый
Грустили долго, долго мы.

Это ведь как раз то, о чем Софья уже прямо, без иносказания рассказывает Лизе (М I 271—277, 290—301; ср. Ж I 281—290). Наконец, Софья отцу почти прямо называет Молчалина:

Он все роптал на жребий свой суровый,
Что не к добру любовь его манит,
Что не богат и вам не угодит.

И если бы Фамусов при этом проявил хотя малое сочувствие к герою сна, Софье оставалось бы, пользуясь моментом, броситься,

по-старинному, в ноги отцу, раскрыть иносказание сна, в слезах признаться в любви к Молчалину и просить благословения на брак. На это у нее хватило бы характера и увлечения Молчалиным, которые так ярко охарактеризованы текстом Музейного автографа, о чем говорилось выше. Можно прямо утверждать, что именно к этому клонила Софья, и это именно хотел дать понять зрителям и читателям автор. Это явствует из других мест текста. В споре с Чацким в третьем действии Софья высказывает убеждение, что Молчалин, в противоположность Чацкому, «семейство осчастливит» (Ж III 116 = М). И сам Чацкий признает это: «А чем не муж?» Что Софья хочет выйти замуж за Молчалина, об этом (уже после утренних заявлений Фамусова) еще прямее говорит Молчалину Лиза (IV, 340—341):

Что вы, сударь! Да мы к о г о ж
С е б е в м у ж ь я д р у г о г о п р о ч и м?

(Следует заметить, что эти два стиха появились впервые только в посредствующем тексте, стало быть, поэт все время держал в своем сознании это намерение Софьи.)

Но Фамусов остался холоден, даже враждебен к герою сна. Пренебрежительно он прерывает Софью: «Какая небылица это! И милый человек — кто он?» А потом отрезывает: «Ах! матушка, не довершай удара! Кто беден, тот тебе не пара» (ниже I 448, он про Молчалина прямо говорит: «Т о т — н и щ и й»). По тексту Музейного автографа трудно утверждать, догадывается ли Фамусов, что Софья намекает в рассказе именно на Молчалина. Отец больше озабочен не сном, а действительностью: «Бывают странны сны, а наяву страннее: искала ты себе травы, на друга набрела скорее». Еще в течение рассказа Софья вынуждена успокаивать отца: «Я вам докладываю — сон», «все это сон» — иначе бы Фамусов не захотел и дослушать. А выслушав, отец наотрез заявляет: «Повыкинь вздор из головы, не занимайся этим чадом». Этими сухими словами разрушается план Софьи: подготовив отца, признаться ему откровенно в любви к Молчалину. Потерпев неудачу, она затаивает любовь, но, как узнаем из дальнейшего, не отказывается от нее.

Таков смысл сна Софьи, его внутренняя динамика по тексту Музейного автографа. Цель его вовсе не та, чтобы замысловатой выдумкой объяснить отцу встречу с Молчалиным и этим скрыть любовные отношения. Наоборот: подхватить подозрения Фамусова и через прозрачное иносказание перейти к прямому признанию.

14. Следует сказать, что эта телеология сна воссоздается не без усилия. Как и в некоторых других случаях, Грибоедов не сумел четко выразить тенденцию сна, и в музейной редакции осталась ощутительная недоговоренность, недоразвитость сценического эпизода. Перед рассказом Софьи автор в Музейном автографе даже не ставит никакой ремарки. Между тем ведь сон выдуман, он слагается в уме Софьи быстро, внезапно, он притом имеет свою заднюю цель,— ста-

ло быть, сопровождается сложным душевным движением, которое должно бы обнаружиться и вовне, в мимике. Будь здесь щедрая авторская ремарка, она помогла бы пониманию момента; но ее нет — не только в раннем, но и в позднейшем тексте.

В окончательной редакции, перерабатывая сон, Грибоедов увлекся сокращением рассказа в интересах сжатости. Он был прав, выбрасывая растянутый эпизод с цветами; не нарушает общей схемы и изъятие подробностей о чудовищах. Но наряду с этим вытравлены черты сентиментальной любви и прямые намеки на Молчалина (в окончательном тексте исчезла, например, фраза: «И вам не угодит»), и это лишило новую редакцию сна внутреннего смысла и органического значения в интриге. Весь эпизод становится лишним, немотивированным, каким-то случайным придатком, который легко было бы изъять из текста, стоило бы только в окончательной редакции от стиха 151 перейти прямо к стиху 181 («Ну, сударь мой, а ты?») и потом пропустить еще стихи 190—194. И тогда получилось бы:

147. Софья: ...Перепугал меня ваш голос чрезвычайно,
148. И бросилась сюда я со всех ног...
149. Фамусов: Пожалуй на меня всю суматоху сложит.
150. Не в пору голос мой наделал им тревог!..
151. Софья: По смутном сне безделица тревожит.

181. ...Фамусов: Ну, сударь мой, а ты?
182. Молчалин: Я слышал голос ваш.— Фамусов: Забавно.
183. Дался им голос мой, и как себе исправно
184. Всем слышится и всех сзывает до зари!
185. На голос мой спешил, зачем же? — Говори.
186. Молчалин: С бумагами-с.— Фамусов: Да! их недоставало.
187. Помилуйте, что это вдруг припало
188. Усердье к письменным делам! (*Встает.*)
189. Ну, Сонюшка, тебе покой я дам.

195. ...Поди-ка, ляг, усни опять. (*Молчалину.*)
196. Идем бумаги разбирать.— И т. д.

Таким образом, в этом моменте творческой работы Грибоедова мы наблюдаем выгорание первоначального замысла. Он мог бы стать существенным мотивом интриги, будучи разработан. Однако прямое признание Софьи отцу в любви к Молчалину слишком круто повернуло бы все сценическое движение, что не входило, конечно, в планы пьесы Грибоедова, сложившиеся очень рано. Поэт мог предоставить сну только эпизодическое значение, подчинив эпизод общему композиционному заданию. Несомненно, поэту было ясно, что при дальнейшей разработке сон завел бы его далеко в сторону, и он сдержался. Однако текст сна, вернее, всего эпизода не подвергся обрат-

ной полной переработке, и после переделок он оказался в окончательном тексте глухим, невнятным намеком, только затрудняющим и сценических исполнителей, и зрителей, и читателей. Впрочем, и те и другие, ознакомившись с внутренним замыслом неудавшегося эпизода, могут придать ему больше интимности и содержательности.

Чтобы пояснить этот момент творческих исканий Грибоедова, воспользуюсь аналогией с Пушкиным.

С детства нами усвоен незыблемо ход романа Онегина и Татьяны. Таня в деревне встречается с Евгением и влюбляется в него, но он холоден и читает наставления; через два-три года в великосветском кругу Онегин встречает княгиню Татьяну, загорается любовью, но Татьяна его отвергает. На этой схеме построен весь сценарий романа и вся психология героев.

Между тем в творческой истории романа был момент, когда заколебавшаяся мысль Пушкина готова была избрать иной путь. В обычном, общеизвестном тексте «Онегина» пятая строфа главы третьей читается так:

«Скажи, которая Татьяна?»
— Да та, которая грустна
И молчалива, как Светлана,
Вошла и села у окна.
«Неужто ты влюблен в меньшую?»
— А что? — «Я выбрал бы другую,
Когда б я был, как ты, поэт.
В чертах у Ольги жизни нет,
Точь-в-точь в Вандиковой Мадонне:
Кругла, красна лицом она,
Как эта глупая луна
На этом глупом небосклоне».
Владимир сухо отвечал
И после во весь путь молчал.

И в дальнейших строках не говорится ничего в связи с таким предпочтением Татьяны перед Ольгой со стороны Онегина. Только через полгода Ленский смог вновь вытащить Онегина к Лариным.

Между тем в автографах Румянцевского музея[113] между пятой и шестой строфами имеется еще целая строфа и начало другой — черновой набросок, весь испещренный исправлениями и красноречиво свидетельствующий, как здесь текст трудно давался поэту. Не воспроизводя этого отрывка со всеми графическими особенностями, приведу его в приблизительной реконструкции П. О. Морозова:

В постеле лежа, наш Евгений
Глазами Байрона читал,
Но дань невольных размышлений
Татьяне милой посвящал.

Проснулся он сегодня ране —
И мысль была все о Татьяне.
«Вот новое!» — подумал он:
«Неужто я в нее влюблен?
Ей богу, это было б славно!
Я рад... Уж то-то б одолжил;
Посмотрим».— И тотчас решил
Соседок навещать исправно,
Как можно чаще, всякий день:
«Ведь им досуг, а мне не лень!»
Решил — и скоро стал Евгений,
Как Ленский...
. . . .
Ужель Онегин в самом деле влюблен?..

Здесь дается неожиданный вариант в ходе сюжета. Он являлся бы естественным развитием мотива, намеченного в предыдущей строфе словами Евгения: «Я выбрал бы другую».

Но поэт исключил эту черновую строфу из текста. Она обязывала его отвести и фабулу, и психологию Онегина далеко в сторону от магистрали, излишне осложнить роман. И Пушкин вовремя сдержался. В романе не осталось никаких рефлексов этого замысла. Из того, что зачеркнутая строфа была недоработана сама в себе, ясно видно, что Пушкин быстро прервал движение фантазии в эту сторону, и дальнейшие строфы слагались уже без воздействия строфы пропущенной.

Грибоедов же, наоборот, позволил фантазии увлечь себя гораздо дальше, оказался связан и уже не мог так свободно поступить с написанным текстом, как Пушкин.

В пьесе не только остался сон Софьи, но оказались во многих местах его рефлексы.

15. После того как Фамусов увел Молчалина «бумаги разбирать», Лиза, по первоначальному тексту Музейного автографа, говорила Софье:

Ушли они. Ах! всю меня коробит!
В глазах темно и замерла душа,
История вам ваша не пособит,
Грех не беда, молва не хороша.

В том же автографе (М I 230—234) это четверостишие перередактировано:

Ушли они. Тоскуйте на досуге.
Вот вам и друг,
Толкуйте-ка о друге:
В глазах темно и замерла душа,
Грех не беда, молва не хороша.

В посредствующем тексте дана окончательная редакция (Г 206—209); два последних стиха остались неприкосновенными, а первые два читаются уже иначе:

Ну вот у праздника! Ну вот вам и потеха!
Однако нет, теперь уж не до смеха.

На слова Лизы: «Грех не беда, молва не хороша» Софья отвечает (М I 235): «Мне не страшна людская слава» = окончательный текст: «Что мне молва? Кто хочет, так и судит».

О какой молве говорят здесь барышня и горничная?

Ведь если бы при встрече Фамусова с Молчалиным около спальни Софьи присутствовали, например, Скалозуб и Чацкий (как они были свидетелями обморока Софьи), тревожный разговор о молве был бы понятен. Но эпизод известен только четверым: Софье, Лизе, Фамусову и Молчалину. И уж, конечно, никто из них не будет распускать молву о «грехе». Здесь есть неясность, хотя сам стих и стал пословичным. Этот авторский недосмотр можно объяснить разве тем, что Грибоедов в момент написания сцены уже в мыслях проектировал сцену обморока с будущими опасениями Лизы, что Скалозуб, закрутив свой чуб, будет распускать молву о Софьином обмороке.

Неясен и другой стих, ближе всего нас здесь интересующий: «История вам ваша не пособит». История, т. е. сон, выдуманный Софьей, уже не помогла, как бы мы ни понимали цели рассказа (в смысле ли отвода подозрения от Молчалина или, наоборот, в смысле подготовки к открытому признанию). Очевидно, и сам Грибоедов не дорожил этим стихом, не считал его существенным в мотивировке эпизода и исключил его в Музейном автографе.

Другой рефлекс сна также производит смутное впечатление.

После того как попытка Софьи открыться отцу в любви к Молчалину не удалась, и Фамусов уводит своего секретаря бумаги разбирать, после диалога Софьи с Лизой о забытой любви к Чацкому, является он сам с претензиями на привязанность, которая угасла, и с вышучиванием Молчалина, которое так язвит,— Софья в раздражении и в тревоге. Является Фамусов и подает водевильную реплику: «Вот и другой». Спеша уйти, Софья бросает фразу: «Ах, батюшка, сон в руку!», а Фамусов «ей вслед вполголоса» отвечает: «Проклятый сон!» Потом по поводу восклицания Чацкого: «Как Софья Павловна у вас похорошела», происходит следующий диалог (II 458—464):

Фамусов: Сказала что-то вскользь, а ты,
Я чай, надеждами занесся, заколдован!..
Чацкий: Ах! нет: надеждами я мало избалован.
Фамусов: «Сон в руку», мне она изволила шепнуть,
Вот ты задумал...— Чацкий: Я? ничуть!
Фамусов: О ком ей снилось? что такое?
Чацкий. Я не отгадчик снов.— Фамусов: Не верь ей,
всё пустое.

Влюбленный Чацкий, очарованный красотой Софьи и «рассеянно», по ремарке автора, слушавший Фамусова, совершенно не хочет вникать, о каком сне идет речь; он нехотя отвечает Фамусову, «поспешно встает» и уходит. И затем, в течение трех актов, ломая голову над разгадкой холодности Софьи, ни разу не вспоминает о загадочном сне. Фамусов же, по уходе Чацкого, теряется в предположениях:

Который же из двух?
«Ах! батюшка, сон в руку!»
И говорит мне это вслух!
Ну, виноват. Какого же дал я крюку!
Молчалин давече в сомненье ввел меня,
Теперь... да в полмя из огня;
Тот нищий, этот франт-приятель;
Отъявлен мотом, сорванцом...

И кончает известным, столь популярным, комическим восклицанием:

Что за комиссия, создатель,
Быть взрослой дочери отцом!

Во всех трех основных рукописях приведенные цитаты одинаковы буквально, стало быть, Грибоедов нисколько не колебался здесь в замысле и остался доволен тем, как мысли вылились в стихах. Однако здесь много неясного. Фраза Софьи: «Ах! батюшка, сон в руку!» не сопровождена пояснительной ремаркой автора, и неизвестно, в каком внутреннем движении она это говорит.

Неизвестно даже, как сказана реплика; по смыслу всей сцены выходит, что Чацкий не слышал слов Софьи, Фамусов прямо утверждает: «мне она изволила шепнуть», и сам отвечает ей «вполголоса». Однако потом наедине Фамусов утверждает обратное: «говорит мне это вслух». Это противоречие так и осталось незамеченным для автора и теперь путает наши догадки. Неясно, почему на реплику дочери: «сон в руку» отец отвечает так тяжеловесно: «проклятый сон!»; ведь по ходу эпизода с рассказом о сне вовсе не видно, чтобы сон так взволновал Фамусова. Из осторожных расспросов Фамусова: «а ты, я чай, надеждами занесся, заколдован!», «вот ты задумал», «о чем ей снилось? что такое?», «не верь ей, всё пустое» — можно догадываться, что Фамусов предполагает, что Софья перед приходом отца рассказывала сон и Чацкому и в том именно смысле, что «милый человек» сна — он, Чацкий — и Чацкий этим «заколдован». Так это понимал Гончаров. В «Мильоне терзаний» он говорит: Софья «исчезает при входе отца, выдав последнему почти головой Чацкого, т. е. объявив его героем рассказанного перед тем отцу сна». Но это только догадка, которая сама родит вопрос: зачем тогда Софье говорить отцу: «сон в руку»? Чтобы отвести теперь подозрения от Молчалина и перенести их на Чацкого? Может быть, конечно. Но

вот другой критик, тоже не без заслуг в деле истолкования Г. о. у., С. Васильев (Флеров), отрицая понимание Гончарова, выставляет свою собственную догадку: «Не естественнее ли предположить, что Чацкий, с первого же появления своего уже начавший издеваться над Молчалиным, представляется Софье одним из тех чудовищ, которые будут мучить Молчалина, стараться разлучить его с ней, будут свистать и хохотать над Молчалиным. Слова Софьи: «Ах! батюшка, сон в руку!» совсем не составляют намеренной диверсии» («Драматические характеры. Фамусов», стр. 60). Третий, тоже чуткий и даровитый критик, немало поработавший над Г. о. у. П. П. Гнедич (Ежегодник имп. театров, сезон 1899—1900 года, Приложение I, стр. 15), предлагает еще новое истолкование: «Как только появляется отец, она тотчас же уходит, показывая этим, что сидела только из приличия с гостем, и в то же время свой уход маскирует для отца напускной смущенностью, сказав ему: «Ах! батюшка, сон в руку!». Сам Фамусов удивлен такой откровенностью, непохожей на Софью: она, не стесняясь, говорит вслух о том, что совсем, по-видимому, не нуждалось бы в огласке. Чацкий пропускает мимо ушей это восклицание, хотя оно кинуто нарочно так, чтобы он его услышал, чтобы он окончательно спутался в своих первых впечатлениях».

Можно признать, что эти догадки С. Васильева и П. П. Гнедича неправдоподобны, сами требуют комментария. Но когда приходится громоздить догадку на догадку, то, очевидно, что в тексте что-то недоработано. К неясности в самом эпизоде сна присоединяется здесь другая неясность,— в его рефлексах. Впрочем, одно несомненно, что отзвуки сна в позднейших репликах Софьи и Фамусова ничего не изменяют в понимании самого эпизода.

В творческой истории Г. о. у. есть еще один подобный — и крупный — момент, к анализу коего перейдем ниже. Но предварительно укажу еще одну сходную же черту, однако, гораздо меньшего значения. В окончательном тексте холодная встреча Софьей Чацкого мотивируется главнейше ее новым сердечным увлечением. Но и здесь, в двух репликах — Софьи и Лизы,— вставленных автором в поздний текст (см. ниже), мотивировка осложняется тем, что еще до отъезда Чацкого в чужие края между ним и Софьей возникали охлаждения:

Он съехал, уж у нас ему казалось скучно.
И редко посещал наш дом.
Потом опять прикинулся влюбленным,
Взыскательным и огорченным...

Этими словами не только объясняется холодная встреча с Чацким, но и подготовляется симпатия к Молчалину, заступившая место привязанности к Чацкому. Так вот этот мотив холодности, даже враждебности, созревавшей уже в отрочестве, в М I 285 обусловлен сильнее:

Что встреча с ним у нас, то ссора.

Впрочем, и без этого выразительного стиха холодность к Чацкому мотивирована достаточно убедительно.

Гораздо существеннее пропажа трех других стихов.

VI

16. Среди всяких исправлений и отмен из позднейшего текста невзначай исчезли стихи, имевшие существеннейшее значение в схеме драмы. В третьем акте, после того, как Молчалин увел старуху Хлёстову играть в карты и этим «тучу разогнал», Чацкий ядовито высмеивает его перед Софьей и заканчивает, по позднейшей редакции, словами:

> В нем Загорецкий не умрет!
> Вы давича его мне исчисляли свойства.
> Но многие забыли — да... (*уходит*)

Дальше Софья «про себя» размышляет:

> Ах, этот человек всегда
> Причиной мне ужасного расстройства!
> Унизить рад, кольнуть,— завидлив, горд и зол.

Подходит г. Н и осведомляется, как Софья Чацкого «нашла по возвращеньи». Софья неожиданно отвечает: «Он не в своем уме». В тексте при этих словах нет ровно никакой авторской ремарки, отмечающей эту мысль Софьи ославить Чацкого сумасшедшим. Между тем решение Софьи сопровождается внутренним усилием, борьбой, что непременно должно бы отразиться в мимике, жесте. А ремарки нет. Не видно, почему это вдруг Софья пускает в оборот злую сплетню.

Оказывается, что здесь автором изъяты три стиха, объясняющие дело. В М III 438, высмеяв перед Софьей Молчалина, Чацкий говорит ей:

> Чего не ожидать при этом нраве кротком,
> При свойстве угождать племянницам и теткам!
> О! давишнее вам так даром не пройдет.

Т. е., обиженный тем, что Софья восхваляла Молчалина и иронически отнеслась к чувству самого Чацкого, он грозит ей местью. Софья так и поняла его слова: по уходе Чацкого она говорит (М III 439—440):

> Грозит и тешится и рад бы что есть силы
> Молчалина при всех унизить, как он зол!

После угрозы Чацкого (с прямым намеком на угожденья Молчалина племянницам, т. е. Софье) и размышления об опасности этого

для Молчалина, естественно, что Софья решает защитить возлюбленного клеветой, понятны ее слова:

А! Чацкий, любите вы всех в шуты рядить,
Угодно ль на себе примерить?

Трудно объяснить, почему Грибоедов переработал эти стихи; быть может, это вышло случайно и незаметно, в постепенных переделках отдельных слов и рифм. Во всяком случае, решение Софьи ославить Чацкого мотивировано в раннем тексте гораздо убедительнее. Отсутствие же ремарки еще более ослабляет этот кульминационный момент. Эта мотивировка угрозой Чацкого унизить при всех Молчалина прекрасно согласуется с тревогой за возлюбленного, возникшей у Софьи еще в момент после падения Молчалина с лошади и обморока Софьи:

Молчалин: Не повредила бы нам откровенность эта.
[в М П 514 вариант: Чтоб дорого не заплатить за это.]
Софья: Неужто на дуэль вас вызвать захотят?
Молчалин: Ах! злые языки страшнее пистолета.

Перед тем и Лиза высказала опасения:

А то не вздор, что вам не избежать огласки.
На смех того гляди подымет Чацкий вас.

Этими словами предусмотрительная служанка сеяла в душе барышни тревогу.

Потом тревога Софьи еще более возрастает. В горячем диалоге первой сцены третьего акта она проявляется очень ярко:

Зачем же быть, скажу вам напрямик,
Так невоздержну на язык?
В презреньи к людям так нескрыту,—
Что и смирнейшему пощады нет!.. чего?
Случись кому назвать его:
Град колкостей и шуток ваших грянет.

Софья знает, что Чацкий «любит всех в шуты рядить», и боится, что сейчас же, на балу, он это сделает с Молчалиным. Все было заботливо подготовлено поэтом к «центральному стиху», как называет Д. А. Смирнов угрозу Чацкого: «О! давишнее вам так даром не пройдет». И остается только пожалеть, что такой важный момент в сценической коллизии исчез из позднейшего текста. И в Жандровской рукописи, и в «Русской Талии», и в Булгаринском списке везде дана новая, бледная редакция.

Характерно, что литературная критика не воспринимала той неясности, которая есть во внутренней мотивировке сплетни о Чацком по окончательному тексту,— такова сила художественного внушения и безотчетность повторных восприятий учебной пьесы. Правда, в печати долго не был известен ранний вариант разбираемого пассажа. И. А. Шляпкин имел в руках этот вариант и в издании 1889 г. поместил, в отделе «первоначального текста с вариантами», приведенную выше реплику-угрозу Чацкого, но почему-то выбросил ответную реплику Софьи. Честь первого указания на важное значение разбираемого варианта принадлежит Д. А. Смирнову, который в своем «Предисловии» к Г. о. у., написанном в 1851 г., но изданном только в позднейшее время (1909), справедливо считает эти три стиха «центральным пунктом драмы», которую всю «освещает один стих, сжатый, энергический».

Выпадение «центрального стиха» в Г. о. у. идет в аналогию с выпадением, точнее — переработкой, нескольких стихов в «Онегине». Слух о сумасшествии Чацкого, пущенный Софьей, является переломом во всей сценической борьбе. В «Онегине» таким переломом является ссора Онегина с Ленским на именинах у Лариных: отсюда — дуэль, смерть Ленского, отъезд Онегина, замужество Ольги и переселение матери и Тани в Москву.

Понятно, как необходима в таком драматическом моменте схемы полная четкость и мотивированность. Однако прочтем обычный печатный текст «Онегина». Ленский и Онегин приезжают с опозданием к обеду:

Вдруг двери настежь. Ленский входит
И с ним Онегин. «Ах, творец,
Кричит хозяйка: наконец!»
Теснятся гости, всяк отводит
Приборы, стулья поскорей,
Зовут, сажают двух друзей.
Сажают прямо против Тани,
И утренней луны бледней,
И, трепетней гонимой лани,
Она темнеющих очей
Не поднимает: пышет бурно
В ней страстный жар, ей душно, дурно,
Она приветствий двух друзей
Не слышит, слезы из очей
Хотят уж капать, уж готова
Бедняжка в обморок упасть,
Но воля и рассудка власть
Превозмогли. Она два слова
Сквозь зубы молвила тишком
И усидела за столом.

Итак, все обошлось благополучно. Волнение было подавлено быстро, это был только беглый «трепетный порыв», и не сказано, чтобы он был замечен кем-нибудь, кроме Онегина. Зато впечатлениям Онегина отведена целая соседняя строфа XXXI:

Траги-нервических явлений,
Девичьих обмороков, слез
Давно терпеть не мог Евгений:
Довольно он их перенес.
Чудак, попав на пир огромный,
Уж был сердит. Но девы томной
Заметив трепетный порыв,
С досады взоры опустив,
Надулся он и, негодуя,
Поклялся Ленского взбесить
И уж порядком отомстить.
Теперь, заране торжествуя,
Он стал чертить в душе своей
Карикатуры всех гостей.

О каких траги-нервических явлениях, обмороках и слезах идет речь? Ведь Татьяна превозмогла себя и даже «два слова молвила». Зачем же было клясться «Ленского взбесить» и «порядком отомстить»? Здесь большая неясность. Разгадку этой крупной неясности дают рукописи Пушкина.

В черновых вариантах XXX строфы весь эпизод изложен иначе: при встрече Татьяны с Онегиным за обедом, у нее

...слезы из очей
Хотят уж хлынуть: в д р у г у п а л а
Бедняжка в о б м о р о к, смутясь;
Ее в ы н о с я т, суетясь,
Толпа гостей залепетала,
В с е н а Е в г е н и я г л я д я т,
И все в душе его винят.

После этого понятны упоминания о траги-нервических явлениях и обмороке, понятно раздражение Онегина перед толпою уездных гостей, понятно его намерение Ленского взбесить.

Но, верный внутреннему образу Татьяны, сильной духом, умеющей властвовать собою, Пушкин вычеркнул сцену обморока и сенсации за столом. Однако рефлексы этой сцены остались несглаженными и создают такую же немотивированность поведения, как и в эпизоде с слухом о сумасшествии Чацкого.

17. Относительно архитектоники третьего действия достойна внимания еще одна особенность. Этот акт легко расчленяется на два действия или картины. Одну часть образуют первые три явления

(ст. 1—220). Они отделяются от остального текста не только особой большой ремаркой: «Вечер. Все двери настежь,— и пр.», но также и по смыслу: первая часть целостна как попытка Чацкого объясниться с Софьей, вторая (ст. 221—638) дает картину бала. Если бы третье действие разделить на два, получилась бы классическая пятиактная комедия. Любопытно, что приверженцы классицизма, современники Грибоедова, были недовольны, что в Г. о. у. всего четыре акта, и А. А. Бестужев должен был им иронически отвечать, что для экипажа достаточно четырех колес.

Возможно, что сам Грибоедов колебался в постройке третьего действия; оно самое обширное, громоздкое. Но для выделения первых трех явлений в особое действие было мало материала (в самом коротком акте, первом,— 486 стихов, а здесь — всего 220). В рукописной традиции попыток расчленения самим автором третьего действия на два мы не находим. Все же этот акт — двойчатка, он своеобразен архитектонически; две части в нем соединены словно в старинном доме две смежные комнаты аркой.

Если все действие не смогло дифференцироваться, то внутри него оказался недоразвитым один эпизод, который мог бы осложнить сценическую схему. Картину московского общества в Г. о. у. обогащает превосходно выписанная пара супругов Горичевых. Но Платон Михайлович выделен автором из толпы: он давний друг Чацкого, он любит и уважает своего горячего приятеля и сам готов подхватить его обличительный тон (например, в эпизоде с Загорецким). Этим, естественно, намечалось участие Платона Михайловича в сценической борьбе как партизана Чацкого, особенно когда разносится молва о сумасшествии друга. Но, подходя к толпе гостей, он только спрашивает: «Кто первый разгласил?» и на слова своей экспансивной супруги: «Ах, друг мой, все» — вяло отвечает: «Ну, все, так верить поневоле, а мне сомнительно». Правда, бесхарактерность Горичева вне сомнения, так он и задуман автором, от него нельзя требовать активной борьбы за Чацкого. Но когда этот последний появляется тут же в комнате, и все от него шарахаются в сторону, Платон Михайлович не обнаруживает и попытки помочь ему, например увезти с бала домой и т. п. В четвертом акте Платон Михайлович философствует на тему: «бал вещь хорошая, неволя-то горька», но ни словом не вспоминает о беде, постигшей друга.

На этом маленьком примере мы убеждаемся в одном общем явлении. Супружеский портрет Горичевых любовно выписан Грибоедовым; несомненно, это одно из счастливейших достижений поэта, и замечательно, что текст относящихся сюда сцен почти не подвергался переделкам (за исключением одной детали, о которой шла речь выше). Легко автор мог вплести Горичевых в сценическую интригу. Но он этого не сделал. Любуясь своим созданием, он выключил супругов Горичевых из динамики пьесы, отведя им место только в ее статике — в картине Москвы. Такое же значение имеют и некоторые другие персонажи и явления в третьем действии, например

разговор Загорецкого и графини-бабушки и графини с князем Тугоуховским. В архитектонике Г. о. у. картина общества тяжелит постройку, замедляет развитие действия, обнаруживая тенденцию замкнуться в самодовлеющее целое, в своеобразную интермедию. Но совершенства живописи, юмор и сарказм с избытком вознаграждают за это замедление, а появление Чацкого и его монолог вновь дают движение драме.

Тенденцию обособиться, оторваться от сценического ядра наблюдаем мы и в четвертом акте, в эпизоде с Репетиловым.

От первоначального текста Музейного автографа к окончательному тексту Грибоедов настойчиво сокращал речи Репетилова; надо думать, он делал это в подчинении общей задаче: сжать изложение четвертого действия, придать ему большую стремительность. Он мог тем спокойнее урезывать Репетилова, что образ и при такой операции остался ярким, красноречивым. Изучение рукописей показывает, однако, что в творческой фантазии Грибоедова этот образ был насыщен богатством бытовых и психологических черт. Если бы автор не подчинил его общей экономии четвертого акта, он мог бы свободно разработать его монографически. Увлечение картами, клубный либерализм, обжорство и кутежи, наивное добродушие и дружелюбие, комические самобичевания и еще другие черты — легко могут быть разработаны подробно; авантюра с бароном фон Клотц, увлечение танцовщицами и театральными затеями, мотовство, доводящее до опеки, легко подсказывают фабулу, в которой Репетилов был бы центром; наконец, приятели его: Удушьев, Левон и Боринька, князь Григорий, Воркулов и прочие, образуют вокруг него характерную и живописную группу. Весь этот материал мог бы органически развиться в легкую бытовую комедию. Впрочем, тема могла бы разработаться и глубже, в политическую комедию-памфлет по заданию: «шумим, братец, шумим!» Это была бы в России первая чисто политическая комедия. Грибоедов этого не захотел (впрочем, и цензура не допустила бы), он взял отсюда все лучшее и влил в свою высокую комедию; однако и в Г. о. у. эпизод с Репетиловым образует интермедию, заметно обособляющуюся от основной сценической схемы.

18. Закончим обзор сценических перестроек Г. о. у. самой крупной: вставкой в конец четвертого действия. Сам Грибоедов был глубоко удовлетворен внезапной мыслью «приделать новый конец»: «...живая, быстрая вещь, стихи искрами посыпались». И действительно, эта находка обогатила всю пьесу. Для психологии творчества поучительна эта внезапность вдохновения. Теперь читателю, незнакомому с творческой историей комедии, и в голову не придет, что последние сцены могли быть написаны иначе,— так органически неизбежным кажется разоблачение Молчалина и прозрение Софьи. Но вот оказывается, что сам создатель этих героев, закончив музейную редакцию и проведя через свое сознание всю сложную историю сценических характеров и отношений, не подозревал, что простой

сценический прием: случайно подслушанные слова — может так углубить психологическое содержание и придать такую стройность развязке. Этот литературный эпизод еще раз обнаруживает подсознательность, иррациональность многих процессов творчества.

Но он же вскрывает и другую особенность творческих процессов. Новая вставка есть несомненное и высокое эстетическое приобретение пьесы. Однако ниже мы увидим, что вставка потеснила, примяла соседние части текста, создала некоторую несогласованность, противоречие. Творчество стремится к органической завершенности, к закругленности формы, как упавшая капля воды. Поздно вспыхнувшая вдохновенная мысль, хотя и близкая кровно всему уже сомкнутому раньше кругу идей и образов, неизбежно вносит известный беспорядок в сложившуюся схему, она всегда несколько чужда, инородна прежнему строю. Едино, целостно только то, что возникло в порыве одного вдохновения; произведение, созданное путем рассудочного сложения разновременных и неизбежно разнокачественных творческих возбуждений, хотя бы и объединенных работой логического сознания автора, навсегда сохранит следы спаек и пристроек. Это в полной мере применимо к «Евгению Онегину», к «Мертвым душам». Г. о. у. не пережило такой длительной творческой истории. Вдохновение Грибоедова не прерывалось такими большими паузами, оно сохранило большую свежесть и целостность. Новая вставка в четвертом акте, конечно, несоизмерима с судьбой второго и третьего томов «Мертвых душ», ни даже с последними главами «Онегина». Однако и здесь мы убеждаемся в трудности слияния разновременных замыслов и вдохновений.

В музейной редакции развязка Г. о. у. стройна и ясна. Подслушав толки разъезжающихся гостей о своем мнимом сумасшествии, Чацкий задается вопросом: «А Софья? знает ли?» и готов уже решить, что «никем по совести она не дорожит», т. е. холодная одинаково и к нему, и к Молчалину, и к Скалозубу. Но вдруг слышит оклик Софьи: «Молчалин, вы?» и сразу понимает, что «свиданья час условлен». Выталкивает лакея, зовущего в карету, и решает «горе пить» до конца. Является посланная Софьей Лиза и будит Молчалина. Он едва начинает свои любезности:

Кто б отгадал,
Что в этих щечках, этих жилках
Любви еще румянец не играл!
Охота быть тебе лишь только на посылках? —

Лиза прерывает его и зовет к Софье:

Скорей, пойдемте же, боюсь, не в добрый час
Из дворни кто-нибудь тут выскочит на нас.
Но вот и барышня.

Появившаяся Софья слов Молчалина не слышала. Она обращается к нему ласково:

Как я перепугалась,
Мой друг; шла давече сюда, с свечей в руках,
И что-то двигалось; мне показалось,
Что Чацкий здесь...

Чацкий «бросается между ними», кричит: «Я здесь, притворщица!», и начинаются упреки. Софья презрительно и гордо отвечает (М IV 375—382):

Какая низость! подстеречь!
Подкрасться, и потом, конечно, обесславить.
Что? этим думали к себе меня привлечь?
И страхом, ужасом вас полюбить заставить?
Отчетом я себе обязана самой.
Однако вам поступок мой
Чем кажется так зол и так коварен?
Не лицемерила и права я кругом.
Ах! Боже мой! стук! шум! сюда бежит весь дом.

Является Фамусов и из его слов Чацкий узнает, что сплетней о сумасшествии «обязан злости» Софьи. Последний монолог оскорбленный Чацкий произносит в глубоком убеждении, что Софья продолжает любить Молчалина (хотя «милый друг за двери прячется, боится быть в ответе»), и именно на него намекает он заблуждающемуся Фамусову:

Другой тут есть, спокойный, благонравный,
Низкопоклонник и делец — и т. д.

В этой сценической схеме все обдумано, логизировано. Софья ничего не знает о двоедушии Молчалина и продолжает его любить, а Чацкий, зная низость Молчалина и видя любовь к нему Софьи, оскорблен таким выбором:

Но, боже мой! кого вы поискали!
Когда размыслю я, кого вы предпочли!

На переезде из Москвы в Петербург Грибоедов придумал сцену объяснения Молчалина с Лизой. Этот эпизод перестраивает всю логическую схему финала.

По окончательному тексту Молчалин заигрывает с Лизой. О Софье отзывается цинически: «без свадьбы время проволочим»; «желал бы вполовину к ней то же чувствовать, что чувствую к тебе» и т. д. Наконец, излагает свою угодническую философию. Софья все видит и слышит. Внезапно и глубоко она перерождается, сжигает свою любовь, негодующе и презрительно отталкивает ползающего у ног

Молчалина и только рада, что нет свидетеля — Чацкого. Потом на упреки появляющегося тотчас Чацкого она отвечает вся в слезах, с горькой мольбой:

> Не продолжайте! Я виню себя кругом!..
> Но кто бы думать мог, что был он так коварен?

Чацкий тоже все видел и слышал. Казалось бы, он должен понять, что Софья безвозвратно выбросила вон из сердца Молчалина и сразу нравственно выросла. Теперь не место было бы упрекать Софью в притворстве, иронизировать над ее выбором любовника (который ведь теперь не существует для оскорбленной девушки) и т. д. Ведь покаянная реплика плачущей Софьи могла бы стать мотивом для Чацкого к забвению прошлого и новому сближению. Но Чацкий, как и в ранней редакции, кричит: «Он здесь, притворщица!», и по-прежнему сетует: «Молчалины блаженствуют на свете», по-прежнему упрекает Софью: «Кого себе избрали?», уверяет ее, будто бы она с Молчалиным «помирится по размышленьи зрелом», и будто тот, и после своего разоблачения, все-таки сполна ответит ее идеалу мужа («высокий идеал московских всех мужей»). В музейной редакции Чацкий при этом иронически вычерчивал образ Молчалина в сентиментальном вкусе Софьи: «по вас такой, чтоб был немножко прост и очень мил». Теперь, после сцены заигрывания, такая характеристика становилась анахронизмом. В позднейшем тексте кое-что изменено, но и здесь по-прежнему Чацкий говорит: «вы можете его беречь и пеленать, и посылать за делом; муж — мальчик». По-прежнему он язвительно рекомендует Фамусову Молчалина-жениха, «благонравного, низкопоклонника и дельца». Обличительная реплика Чацкого: «Скорее в обморок» (IV 403—444 = M IV 363—374) перенесена из Музейного автографа в окончательный текст почти буквально, с незначительной стилистической переработкой двух стихов.

Итак, новый диалог Молчалина с Лизой заставил поэта переработать психологическую ситуацию Софьи и соответствующий текст. Но построение психологии Чацкого осталось то же, как и его реплики. Странно, что Грибоедов не вернул в новый текст тех стихов ранней редакции последнего монолога, в которых Чацкий признавал искренность, бескорыстность увлечения Софьи Молчалиным и выделял ее из толпы холодных «искательниц женихов»: «Нет, нет! ошибся я» и т. д. (о чем говорилось выше). И здесь возникла несогласованность. Грибоедов допустил контаминацию, спайку разнородных психологических построений. Выигрывая в осложнении, драматизации финала, пьеса несколько потеряла в ее психологической целостности. Эстетически рассуждая, это не беда (так как возникшая неловкость с избытком искупается новыми достоинствами финала), а психологически — для изучения приемов и путей творчества — дает ценный материал.

19. Пристальное изучение разновременных редакций Г. о. у. обнаруживает в сценической схеме пьесы, в ее архитектонике некоторые колебания, даже несовершенства. Задуманный сложно и оригинально сон Софьи, несмотря на все переработки, не отчеканился в выразительную, говорящую сама за себя форму, оставив место большому недоумению. Исчезновение «центрального стиха» в третьем акте затемнило один из существенных, решающих моментов сценической схемы. Обильный бытовыми и психологическими чертами образ Репетилова грозил нарушить дисциплину и экономию, и только самоограничение мастера-поэта ввело этот эпизод в должные границы. Наконец, завоеванная внезапным вдохновением новая развязка, несовершенно слитая с прежним текстом, оставила ощутимые рубцы на ткани произведения.

Обнажить все эти тайны художественной мастерской необходимо, исследуя историю Г. о. у. Такие наблюдения доставляют ценные материалы для общей психологии поэтического творчества; они же уясняют многие частности в строении Грибоедовской комедии.

Однако вскрытые нашим анализом неясности и противоречия, как исчезновение «центрального стиха», несообразности в последних репликах Чацкого — обычно не замечаются. И этот факт тоже характерен и важен для психологии эстетических процессов созидания и восприятия художества. Читатель или зритель, или слушатель сотрудничает с художником; и когда основные элементы произведения захвачены автором глубоко и правдиво,— нет беды, если остались некоторые несогласованности и пробелы, если нечто недоработано, не сглажены кое-какие шероховатости, накопившиеся в процессе созидания. Усвоив основное, созданное художником, его сотрудник восполнит сам недостающее и примирит или обойдет без внимания мелкие противоречия.

Такое сотрудничество несомненно в отношении Г. о. у. так же, как и других крупных художественных произведений. Сам Грибоедов великолепно выразил этот двусторонний эстетический акт в черновом наброске по поводу Г. о. у. «В превосходном стихотворении многое должно угадывать; не вполне выраженные мысли или чувства тем более действуют на душу читателя, что в ней, в сокровенной глубине ее, скрываются те струны, которых автор едва коснулся, нередко одним намеком,— но его поняли, все уже внятно, и ясно, и сильно. Для того с обеих сторон требуется: с одной — дар, искусство, с другой — восприимчивость, внимание».

VII

20. В изучении композиции драматического произведения, как и музыкального, есть еще ряд вопросов — вопросов т е м п а, общего ритма, в каком развивается пьеса.

В предыдущем изложении приходилось уже попутно касаться таких вопросов, главным образом под углом зрения недостатков в

сценической схеме и в развитии драматической борьбы. Я указывал случаи замедления, даже как бы приостановки сценического движения. Таковы: сцена заигрывания Фамусова с Лизой во втором явлении первого действия, рассказ Лизы о тетушке Софьи, у которой сбежал француз,— в пятом явлении того же действия, диалоги Загорецкого с графиней-бабушкой и этой последней с князем Тугоуховским — в третьем действии, отъезд Хрюминых и Горичевых и интермедия Репетилова — в последнем акте. Такие сцены излишне замедляют движение, отводят его в сторону от магистрали, и если имеют известную цену, то только статически, как служебный, живописный или психологический, характеристический материал. Такое же статическое значение имеет и великолепная картина московской жизни в третьем акте.

Но есть в Г. о. у. замедления особого типа. Мы назовем их интервалами, или лучше — паузами, и они имеют большую ценность в композиции, придавая сценическому движению ритмичность. Такой паузой можно счесть добродушную реплику Скалозуба в шестом явлении второго действия о гвардейцах и армейцах; она является интервалом между двумя напряженными сценическими моментами: спором Фамусова и Чацкого и обмороком Софьи. Еще отчетливее пауза в четвертом явлении третьего действия: появление слуг, приготовляющих комнаты к балу, между объяснением Чацкого с Софьей и Молчалиным и съездом гостей. Особенно ценна, прямо музыкальна пауза в четвертом акте, когда уезжает Репетилов, и последняя лампа гаснет,— замирание сценического движения накануне катастрофы.

Есть в сценическом движении пьесы явственные повороты, когда течение борьбы круто изменяется под воздействием того или другого эпизода или нового фактора. Таковы обморок Софьи, сплетня о сумасшествии Чацкого. Особенно заметно ускорение темпа в четвертом действии. Если сопоставить количество стихов в четырех актах и обозначить это графически, то увидим, что число стихов возрастает с каждым актом — до третьего, самого обширного, включительно. Затем кривая круто понижается: четвертое действие самое короткое. Этому внешнему виду соответствует и внутреннее развитие драмы. Материалы и элементы для сценической катастрофы все накопляются в течение трех первых действий; в третьем, как указано, их массовое движение даже замедлено. Зато в четвертом оно сразу ускоряется, становясь стремительным к финалу. Особенно заметно это на сценической ситуации Чацкого. Едва он успел отделаться от Репетилова, как узнает, что пущена сплетня о его сумасшествии; еще не оправившись от этого известия, он становится свидетелем ночного свидания Софьи с Молчалиным, разбивающего остатки его надежд; затем бурное вторжение Фамусова наносит ему еще одно оскорбление: автором сплетни оказывается та же Софья. Наконец, со всей отчетливостью перед ним раскрывается, как пропасть, враждебность московского общества. Катастро-

фически стремительны и переживания Софьи. Только что свершилась счастливо месть Чацкому в защиту Молчалина, тревога за возлюбленного улеглась, и Софья спешит к новым радостям сентиментального свидания. Короткая сцена объяснения Молчалина с Лизой разбивает все иллюзии, и Софья в минуту прозревает и перерождается.

21. Однако не только четвертый акт развивается в быстром, стремительном темпе. Если выше и отмечались замедления, длинноты в движении других актов, то им легко противопоставить моменты ускоренного движения, тоже указанные выше. Вслушиваясь во внутренний ритм пьесы, в темп ее движения, должно признать, что он в общем б ы с т р ы й, а ч а с т о и с т р е м и т е л ь н ы й. Сам Грибоедов высоко ценил быстроту сценического движения. Сообщая Бегичеву о новой развязке, он пишет: «...ж и в а я, б ы с т р а я вещь». На замечание Катенина, что в Г. о. у. «сцены связаны произвольно», он ответил: «так же, как в натуре всяких событий, мелких и важных: чем в н е з а п н е е, тем больше завлекают в любопытство». К. А. Полевой сохранил нам (издание 1839 г.) еще одно характеристическое суждение Грибоедова: «...многие слишком долго приготовляются, собираясь написать что-нибудь, и часто все оканчивается у них сборами. Надобно так, чтобы в з д у м а л и н а п и с а л» (курсив в подлиннике). И дальше читаем важное суждение о Шекспире.

Сам Грибоедов, действительно, создал Г. о. у. быстро, гораздо быстрее, чем были созданы «Евгений Онегин», «Ревизор», не говорю уже «Мертвые души» или «Обрыв». В творческом темпераменте Грибоедова нет вялости, лимфатичности, застоев и медлительности развития, как у Жуковского, Тургенева, Гончарова. Это горячее, порывистое, сразу зрелое творчество. Даже ранние произведения поэта отмечены живым, быстрым темпом, той уверенностью и четкостью, которые обусловлены таким темпераментом. Что же касается Г. о. у., то порывистый, горячий темперамент проявляется в пьесе постоянно и многообразно. Здесь сказался личный стремительный характер Грибоедова. «Кровь сердца всегда играла у него на лице»,— свидетельствует А. А. Бестужев. Как вспыхивала фантазия поэта, об этом сохранились рассказы его друга Бегичева. При венчании Бегичева Грибоедов был весел и шутил. «Потом он замолчал, но когда держал венец надо мною, я заметил, что руки его трясутся, и, оглянувшись, увидел его бледным и со слезами на глазах. По окончании службы, на вопрос мой: «Что с тобой сделалось?» — «Глупость — отвечал он,— мне вообразилось, что тебя отпевают и хоронят». И еще Грибоедов однажды сказал мне, что ему входит в голову мысль явиться в Персии пророком и сделать там совершенное преобразование; я улыбнулся и отвечал: «Бред поэта, любезный друг!» — «Ты смеешься,— сказал он,— но ты не имеешь понятия о восприимчивости и пламенном воображении азиатцев. Магомет успел, отчего же я не успею». И тут заговорил он таким вдохновен-

ным языком, что я начинал верить возможности осуществить эту мысль».

Такую порывистость, экспансивность Грибоедов переносил и в свое художественное творчество. Выше неоднократно приходилось указывать недостаточную мотивированность, как будто психологические скачки в чередовании действий героев пьесы, несогласованности в сценической схеме, отсутствие важных ремарок. Несомненно, часто это объясняется стремительностью творческой фантазии, опережавшей реализацию замыслов в стихотворной речи. Так это угадывается, например, в преждевременных тревогах Лизы и Софьи о «молве». Вот еще несколько таких примеров.

В конце первого действия Чацкий ведет себя странно и неправдоподобно: после трех лет разлуки он впервые встречается с Фамусовым, в доме которого воспитался, и решительно не хочет с ним говорить, бесцеремонно уходит. Автор ради бытового реализма мог бы заставить его посидеть минутку с Фамусовым и рассказать ему, «где был, скитался столько лет». Это было бы интересно и нам, так как о странствиях Чацкого в пьесе упоминается слишком глухо. Но поэт, как и его герой, слишком увлечены главным, лирическим, и им не до бытовой обстановки.

Другой случай. Когда во втором действии Чацкий вторично появляется у Фамусовых, Фамусов встречает его сухо, обращается на вы, вид у него такой, что Чацкий спрашивает: «Вы что-то не веселы стали... в лице, в движеньях суета». Фамусов так странно, на взгляд Чацкого, ведет себя, что Чацкий готов предположить: «Уж Софье Павловне какой не приключилось ли печали?» Фамусов резко отвечает: «в мои лета не можно же пускаться мне в присядку». И еще резче: «Тьфу, господи прости! Пять тысяч раз твердит одно и то же!» Но что же случилось? — При первой встрече Фамусов рад Чацкому, троекратно с ним целуется, ждет от него «собранья важного вестей». Когда Чацкий расхваливает красоту Софьи, Фамусов добродушно прерывает: «Он всё свое. Да расскажи подробно, где был? Скитался столько лет». Правда, Софья бросила загадочные слова: «сон в руку!», и Фамусов готов был понять их как указание на «милого человека» из сна Софьи:

...да в полмя из огня:
Тот нищий, этот франт-приятель,
Объявлен мотом, сорванцом! —

Но уже это сопоставление Чацкого и Молчалина как претендентов на сердце и руку Софьи — оно одно уже вызывает недоумение: почему такие сильные выражения: «в полмя из огня»? Ведь, пока еще ничего не случилось; о Молчалине потом Фамусов вовсе забывает. Другой поэт, более медлительный, дольше подготовлял бы зрителя к раздражению Фамусова. Но Грибоедову некогда. Он стремится быстрее продвинуть борьбу до кульминации. Поэтому он фор-

сирует волнения Фамусова по поводу «сна в руку», заставляет его сразу взять с Чацким полемический тон и быстро-быстро приводит обоих к поединку на монологах,— чем спешно выдвигает на очередь общественный антагонизм.

Третий пример. Бал у Фамусова, несомненно, затянулся надолго. После танцев был еще ужин, большой московский ужин — «ешь три часа, а в три дня не сварится». О нем Хлёстова говорит Софье по поводу арапки и собачки:

Вели их накормить ужо, дружочек мой,
От ужина сошли подачку.

Между началом бала и разъездом прошло не менее четырех часов. Первыми с бала уезжают графини Хрюмины, потом Горичевы, и только за ними появляется Чацкий и говорит лакею: «Кричи, чтобы скорее подавали». Итак, несомненно, Чацкий пробыл у Фамусова весь бал и оставался ужинать. Что Чацкий, ославленный сумасшедшим, ужинал у Фамусова вместе с Хлёстовой, Скалозубом, Загорецким, Молчалиным — этот прозаический вывод многим покажется невероятным после того, что произошло на балу. Вот, пережив «мильон терзаний», Чацкий заканчивает знаменитый монолог:

В чьей по несчастью голове
Пять-шесть найдется мыслей здравых,
И он осмелится их гласно объявлять,
Глядь...

«оглядывается, все в вальсе кружатся с величайшим усердием». Всем нам кажется,— и актеры это подчеркивают,— что Чацкий после такого трагического момента тотчас убегает с бала. А бал ведь только что начался... Здесь мы вновь поддаемся тому лирическому подъему, увлечению, какое идет от самого автора.

Но порывистый авторский темперамент сказался не только в отдельных эпизодах, он чувствуется во всем драматическом движении, больше: он дает стиль всей сценической схеме. В Г. о. у. две драмы — личная: Чацкий — Софья и общественная: Чацкий — Москва. Драма любви развивается быстро: в одни сутки протекают и ночной дуэт, и сон Софьи, и ее обморок, и колебания подозрений Чацкого между Молчалиным и Скалозубом, и поединок Софьи с Чацким, и сплетня Софьи, и второе ночное свидание, и прозрение Софьи, и разрыв с нею Чацкого. Для пьесы чисто-бытовой и нестихотворной этих событий хватило бы на неделю. Еще стремительнее созревает и разражается общественная катастрофа. В четырех монологах Фамусова и Чацкого очерчивается непримиримость двух мировоззрений, на балу общество дружно подхватывает сплетню как орудие борьбы, и Чацкий в ту же ночь исчезает «искать по свету»... Подчиняясь поэтическому внушению, мы принимаем все это как необхо-

димое, фатально неизбежное. Между тем дело житейски не могло обернуться так быстро. Достаточно указать, что многие гости на балу не были знакомы с Чацким, просто и не встретились с ним ни разу ни в одной комнате. Даже вездесущий Загорецкий — и тот, разговаривая с Платоном Михайловичем, не подозревал, что рядом с ним сидел и даже сказал ему колкую фразу именно Чацкий; потом Загорецкий ломает голову:

Который Чацкий тут? — Известная фамилья.
С каким-то Чацким я когда-то был знаком.

Быстрое, катастрофическое созревание на балу вражды между Москвой и Чацким — это, конечно, драматический парадокс. Позднейший драматург-реалист растянул бы действие пьесы на долгое время и постепенно подготовлял бы финальный конфликт целой вереницей эпизодов.

Когда Чацкий в третьем акте уверяет, что в один-два часа пережил на балу мильон терзаний, а в четвертом, обращаясь ко всей Москве, гремит:

Из огня тот выйдет невредим,
Кто с вами день пробыть успеет,
Подышет воздухом одним.
И в нем рассудок уцелеет,—

поэт вместе с героем, в лирическом увлечении, внушают нам, что это единственная и окончательная драма Чацкого. И зрители, под обаянием поэтического подъема, музыкальной законченности пьесы, готовы верить, что уж все кончено и за последним монологом Чацкого ничего уже нет. Но это, разумеется, только особый драматургический эффект. И автор, и его герой глубже того, что случилось в двух последних актах комедии. Сам Грибоедов с прелестным добродушием писал Катенину о Чацком: «...голос общего недоброхотства и до него доходит, притом и нелюбовь к нему той девушки, для которой единственно он явился в Москву, ему совершенно объясняется, он ей и всем наплевал в глаза и был таков». Только и всего. Ведь даже возвращение Чацкого в Москву после трехлетнего отсутствия и полного молчания и страстная влюбленность в Софью, которую некогда он оставил 14-летним подростком, мало мотивированы в тексте пьесы (как объяснено выше). Для Чацкого драма в доме Фамусова — это «вешние воды», его ждет еще целая жизнь,— может быть, участие в заговоре декабристов и ссылка в Сибирь, может быть, «искусства творческие», может быть, новая, зрелая государственная деятельность или новая, тоже более глубокая, сердечная невзгода. Но это в жизни. А в художественном произведении, повинуясь своему артистическому темпераменту, поэт развивает действие бурно, скачками, только намечая мощной ру-

кой этапы сценической борьбы, подчиняя бытовой и психологический материал лирическому заданию, обобщая, схематизируя, закругляя.

Сама стихотворная форма Г. о. у. тесно связана с быстрым, горячим артистическим темпераментом автора. Для реалистической бытовой комедии, какой в большой мере является Г. о. у., стихотворная форма теперь кажется необычной. И в позднейшей русской литературе не появлялось ни одной комедии, сколько-нибудь известной и ценной, которая была бы написана стихами. А для Г. о. у. стихи естественны, сродны, так как это — лирическая пьеса, и внутреннему ритму авторского темперамента соответствует внешний стихотворный строй. Характерно, что сам Грибоедов называет Г. о. у. «сценической поэмой».

В этом отношении (как и во многих других) Г. о. у. сближается с «Евгением Онегиным». И в «Онегине», как в Г. о. у., быстрая и сосредоточенная стихотворная форма и горячий авторский темперамент придают крепкую композиционную монолитность, объединяя в стройном лирическом романе элементы шутливой поэмы и психологической повести.

VIII

22. Но в «Онегине» есть такая особенность, какой нет в Г. о. у. и какой не может быть в драматическом произведении: авторские лирические отступления. Эта особенность напомнит нам, что термин «лирика» может иметь разный смысл.

Лиричны могут быть герои произведения. В этом смысле была лирична пьеса Чехова «Леший» = «Дядя Ваня», о которой сам автор говорит: «Общий тон — сплошная лирика». Чехов намеренно усиливал этот лиризм, т. е. насыщал все больше эмоциональностью, психологизмом речи действующих лиц; в творческой истории «Дяди Вани» процессы лиризации или психологизации явственно раскрыты специальным исследованием (С. Д. Балухатого [114]). При этом, однако, авторский темперамент не обнаруживает стремительности; наоборот, наблюдается намеренное замедление темпа действия.

В другом случае быстрый, горячий авторский темперамент придает движению произведения особую стремительность, которую мы воспринимаем как лиризм. Такой вид лиризма констатирован выше в Г. о. у.

Но есть иной вид лиризма — авторский лиризм в узком или точном смысле слова. Как бы ни был сдержан автор, сколько бы усилий ни делал он, чтобы остаться «объективным» в поэтическом воссоздании жизни, он неизбежно субъективен, лиричен в своем творчестве. Фатально он обречен рассказывать самого себя. Это исповедничество нередко принимает откровенные, очевидные, иногда даже навязчивые формы. Таковы историко-философские рассуждения Толстого в «Войне и мире». Таковы прославленные «лириче-

ские отступления» в «Онегине», в «Мертвых душах». Иногда автор доверяет свой лиризм излюбленному герою, например Толстой — Константину Левину, и тогда этот образ-персонаж становится идеологическим и композиционным центром произведения. Но невозможно творцу до конца слиться с творением; автор всегда судит своего героя, он богаче, сильнее его. Иногда излюбленный, да и всякий, герой просто вовсе отсутствует (в лирическом, в описательном стихотворении). Но всегда в произведении присутствует авторский лиризм, то внедряясь в художественный материал, то поднимаясь над ним. Именно авторский лиризм, в последнем счете, организует, цементирует произведение, крепит его композицию.

Как осуществляется авторский лиризм в Г. о. у.? — Весьма разнообразно.

23. В анализе стиля комедии мы отмечали, что самый язык Грибоедова стремителен, афористичен. Афористична и поэтическая мысль Грибоедова. А это в свою очередь также связано с личным темпераментом, со всею индивидуальностью Грибоедова. А. А. Бестужев так характеризует его: «Он не мог и не хотел скрывать насмешки над позлащенною и самодовольною глупостью, ни презрения к низкой искательности, ни негодования при виде счастливого порока... Твердость, с какою он обличал порочные привычки, несмотря на знатность особы, показалась бы иным катоновскою суровостью, даже дерзостью». Порывистость, резкость в обращении, даже желчность упоминают и другие современники Грибоедова. Эти черты, в частности ярко моралистический характер Грибоедова, сказались и в его творчестве. Даже в ранних, беззаботных пьесах юноша-поэт не прочь отдаться морализованию, резонерству. Так, роль Сафира в «Молодых супругах» — типично резонерская; этот молодой человек твердо стоит на страже домашнего очага и строгих нравов,— мораль, несколько неожиданная для автора, прожигавшего тогда жизнь в среде петербургской золотой молодежи.

В Г. о. у. моралистический, резонерский элемент еще сильнее. Порывистый автор постоянно стремится, выдвигаясь из-за своих героев, вступить в беседу с читателями и зрителями. В античной драме такие парабазы охотно поручались хору. В Г. о. у. хора нет, свои парабазы автор распределяет между действующими лицами.

Главным конфидентом его является, конечно, Чацкий. Когда Пушкин впервые прослушал Г. о. у. в чтении И. И. Пущина, он записал: «...слушал Чацкого». Именем героя в сознании Пушкина покрывалось все произведение. Действительно, Чацкий занимает в Г. о. у. исключительное положение. Его близость к автору самоочевидна. Но нельзя, однако, сказать, чтобы автор безраздельно сливался с героем и был не в состоянии наблюдать его со стороны. Никто никогда не указывал на подлинный, живой прототип Чацкого (ссылка на Чаадаева неприемлема). Но вполне возможно, что Грибоедов наблюдал черты Чацкого в кругу либеральной дворянской моло-

дежи. Старый критик Говоруха-Отрок имел достаточные основания писать: «Что такое Чацкий? Да это Грибоедов в молодости, Юрий Самарин в двадцать лет, Иван Аксаков, только что поступивший на службу: прочтите его переписку с отцом, Сергеем Тимофеевичем, вы там найдете черты Чацкого». Когда Грибоедов создает объяснение Чацкого с Софьей в первых двух явлениях третьего действия, где его герой спускается до униженной мольбы, когда рисует светскую болтовню Чацкого с Натальей Дмитриевной и еще во многих других случаях,— поэт художнически-объективно, со стороны, наблюдает за своим любимцем: так же, как за Фамусовым или Софьей. Он и возраст дал Чацкому лет на шесть моложе своего.

Но наряду с этим Грибоедов в Чацком изобразил во многом самого себя. Изучая разработку образа Чацкого по всем разновременным редакциям Г. о. у., мы убедились, что этот образ создан как бы из одного слитка. Он почти не имеет творческой истории. И — это потому, что он внутренне был ясен, интимно близок поэту. Другие образы могли колебаться, Чацкий оставался равен себе, т. е. автору. О Чацком, один раз прослушавши Г. о. у., Пушкин писал в 1825 г. Бестужеву: «Теперь вопрос: в комедии «Горе от ума» кто умное действующее лицо? Ответ: Грибоедов. А знаешь ли, что такое Чацкий? Пылкий, благородный и добрый малый, проведший несколько времени с очень умным человеком (именно с Грибоедовым) и напитавшийся его мыслями, остротами и сатирическими замечаниями». В другом письме, к Вяземскому, Пушкин утверждает даже: «Чацкий совсем не умный человек, но Грибоедов очень умен». Это уже несправедливо и неверно, как и кое-что другое, что утверждает Пушкин о Г. о. у. в письме к Бестужеву. Чацкий вовсе не безжизненный резонер старых драм, это — живое лицо. Но связь Чацкого с автором указана Пушкиным метко и сильно. Парабазы автора, поручаемые Чацкому, излагаются не только в знаменитых монологах, где герой и автор гармонически сливаются в одном лирическом порыве, но и там, где парабазам было бы вовсе не место.

Особенно характерен один момент третьего действия. Чацкий является, чтобы объясниться с Софьей по важному делу: «кто, наконец, ей мил?» Софья холодна, уклончива, зло иронизирует, ему — «в петлю лезть», он начинает искреннее, горячее объяснение. Но со второго стиха срывается и, забывая свое личное горе, начинает, по поручению автора, резонерствовать:

Быть может он [Молчалин] не то, что три года назад:
Есть на земле такие превращенья
Правлений, климатов и нравов, и умов,
Есть люди важные, слыли за дураков:
Иной по армии, иной плохим поэтом,
Иной... боюсь назвать, но признаны всем светом,
Особенно в последние года,
Что стали умны хоть куда.

Другой момент еще более характерен для Чацкого: в сенях у Фамусова он видит Софью, явившуюся на свиданье к Молчалину, и Молчалина, трусливо скрывающегося в свой «чуланчик». Чацкий потрясен, он сам говорит: «Не знаю, как в себе я бешенство умерил». И, однако, тут же не удерживается от общих сентенций:

Ах! как игру судьбы постичь!
Людей с душой гонительница, бич! —
Молчалины блаженствуют на свете.

Резонерствует в Г. о. у. не только Чацкий, но и Фамусов, и Софья, не только сами за себя, но тоже по поручению автора. Еще Белинский метко сказал, что Фамусов иногда в своих монологах «делает выходки против общества, какие могли бы прийти в голову только Чацкому». Вот что, например, говорит Фамусов в похвалу москвичам:

Хоть честный человек, хоть нет,
Да нас равнехонько, про всех готов обед *.

В отделе о стиле указывалось также, что Софья высказывается, по внушению автора, в манере старинных эпиграмм — об уме, «который свет ругает наповал, чтоб свет о нем хоть что-нибудь сказал».

Все эти примеры удостоверяют, как много субъективно-авторского, лирического в Г. о. у. Если искать писателей, более близких Грибоедову по темпераменту, по лиризму, следует назвать Гоголя, а еще настойчивее — Достоевского. У последнего и образы, и композиция, и идейность так пропитаны авторским лиризмом, что при всяческой нестройности, неправдоподобиях, его произведение получает особое единство, слитность. Грибоедов более Достоевского уравновешен, реальная художественность часто вполне владеет им, композиция его пьесы имеет объективную, логическую стройность, он умеет выделять имманентную идейность образов из круга лично ему дорогих идей. Лирической драмой в строгом смысле Г. о. у. назвать нельзя. Для этого в ней слишком много бытовой реалистической живописи. Но все же лиризм дает своеобразный стиль, особую законченность всему облику его произведения, наивысшее единство.

Мы здесь отмечаем лиризм, резонерство, парабазы в Г. о. у. в связи с вопросами композиции пьесы. Заключающееся в них содержание здесь нам пока не подсудно. Оно станет предметом специального изучения в ближайшем разделе.

---

* у Белинского в статье о «Горе от ума» 1840 г. см. меткие наблюдения и над остротами Скалозуба = эпиграммами [115].

ИДЕЙНОСТЬ

I

1. Возможно художественное произведение, лишенное всякой теоретизации, каких-либо заданий или заключений логических, и все-таки глубоко идейное, содержащее в себе крупную мысль. Настроение, с смелой искренностью выраженное лириком, проницательно наблюденное и правдиво воссозданное в бытовом романе явление жизни, всесторонне изученный и глубоко понятый тип в комедии — все это дает не меньшую идейность, чем продуманные, последовательно и доказательно изложенные рассуждения. Ведь идеи бывают не только логические, но и образные, и эмоциональные. В поэтическом образе Татьяны Лариной больше идейности, ума, чем во многих моральных, психологических, социальных рассуждениях. Поэт, оставаясь художником, может быть не менее мудр, чем философ или ученый. В этом смысле мы говорим о мудрости Пушкина, Лермонтова, Толстого.

Принимая идейность в таком расширительном толковании, мы, конечно, признаем, что Г. о. у. есть создание ума сильного, смелого, оригинального. Образы Фамусова, Скалозуба, Молчалина, Репетилова суть крупные мысли, обобщения, оплодотворившие общественное сознание, облегчающие ему и теперь мыслительные операции, как готовые и точные формулы. Но это — образы, т. е. явление художественного, эстетического порядка.

Однако в Г. о. у., как и в каждом крупном поэтическом создании, кроме идей образных или эмоциональных, вложены взгляды, суждения, идеи в узком смысле, доступные логическому анализу и систематизации. Порой они тесно срастаются с тем или иным образом и трудно отделимы от него, но иной раз заметно высвобождаются из-под яркого покрова образности, отвердевают и образуют сеть, охватывающую весь корпус произведения.

Вот Фамусов расхваливает дядю Максима Петровича:

А дядя! что твой князь, что граф?
Сурьезный взгляд, надменный нрав.
Когда же надо подслужиться,
И он сгибался в перегиб — и т. д.

Ему отвечает Чацкий:

Свежо предание, а верится с трудом.
Как тот и славился, чья чаще гнулась шея;
Как не в войне, а в мире брали лбом,
Стучали об пол не жалея — и т. д.

Каждый говорит горячо и убежденно, и что́ он говорит, то кровно связано с его индивидуальностью, со всем его душевным складом, стало быть, органически врастает в его эстетический образ.

Однако над идеями, мыслями героев бдит ум автора, его приемлющее или отвергающее суждение, чувствуется авторский субъективизм, собственное миросозерцание. Высокое поэтическое мастерство дает возможность счастливо сочетать эту объективную психологическую и бытовую правдивость образов и скрытую за ними субъективность поэта. Но бывают случаи, когда автор теряет сдержанность и поручает свои собственные идеи высказывать героям, которым они чужды или даже враждебны.

Таких вторжений автора немало в Г. о. у., только порой они мало заметны. Их было бы, вероятно, еще больше, если бы Грибоедов писал в более свободной форме романа, где так легко возможны авторские «лирические отступления», и если бы его не сдерживал огромный артистический такт. Впрочем, и теперь такие вставки шокируют только при дробном анализе отдельных частностей пьесы. При созерцании ее в целом они не замечаются, не воспринимаются в силу одной существенной особенности пьесы.

Г. о. у. — превосходная бытовая картина, оно же — изящная любовная комедия, как показал еще Гончаров; но вместе с тем это — с а т и р и ч е с к о е произведение, где всему художественному материалу дан особый, стремительный уклон. Можно больше сказать: в Г. о. у. присутствует не только сатирический, обличительный элемент, но и положительный, лирический; авторским лиризмом пропитаны не только монологи Чацкого, этого alter ego * Грибоедова, но и вся пьеса.

Такая особенность произведения дает однородность, целостность его идейному составу; над разноголосицей идей и мыслей героев поднимается объединяющее суждение и настроение автора. Это, конечно, облегчает анализ.

2. Но затруднение появляется с другой стороны.

Если даже отказаться от учета той идейности, которая присутствует implicite ** в самих образах, и к учету принимать только элементы сатирические и лирические, в коих определительнее сказывается миросозерцание автора, то и тогда еще остается место

---

* другое я (*лат.*).— *Ред.*
** скрыто (*франц.*).— *Ред.*

спору о границах изучения. Не все идейные элементы в Г. о. у. однородны и равноценны. Здесь есть легкие юморески, веселые эпиграммы — плоды щедрого, неистощимого остроумия поэта. Вот Фамусов, при сочувствии автора, заявляет:

Ей сна нет от французских книг,
А мне от русских больно спится.

Вот Репетилов, также по поручению автора, но незаметно для себя иронизирует над театралами:

...засяду, часу не сижу,
И как-то невзначай вдруг каламбур рожу.
Другие у меня мысль эту же подцепят
И вшестером, глядь, водевильчик слепят;
Другие шестеро на музыку кладут,
Другие хлопают, когда его дают.

Вот Чацкий в беглом светском диалоге парирует иронию графини-внучки против русских, которые женятся за границей на искусницах модных лавок:

Несчастные! Должны ль упреки несть
От подражательниц модисткам
За то, что смели предпочесть
Оригиналы спискам.

За этим рядом вытягивается линия других сатирических эпизодов — моральных или бытовых:

Кто беден, тот тебе не пара.

Грех не беда, молва нехороша.

Ну, как не порадеть родному человечку.

Как платье, волосы — так и умы коротки.

Что станет говорить
Княгиня Марья Алексевна!

У нас ругают везде, а всюду принимают.

Подписано, так с плеч долой.

Вчера был бал, а завтра будет два,
Тот сватался — успел, а тот дал промах,
Всё тот же толк, и те ж стихи в альбомах.

Все эти и многие другие эпизоды, по своей меткости и законченности ставшие пословицами и поговорками, нейтральны, бесхарактерны, не складываются в определенную схему[116]. Их, очевидно, следует тоже отобрать, чтобы в остатке оказалось то, что мы назовем идейными мотивами в собственном, узком смысле. Разницу между двумя этими рядами мы почувствуем, если сделаем такое сопоставление.

Фамусов расхваливает московских барышень:

А дочек кто видал, всяк голову повесь...
...И точно, можно ли воспитаннее быть!
Умеют же себя принарядить
Тафтицей, бархатцем и дымкой,
Словечка в простоте не скажут, всё с ужимкой — и т. д.

А Чацкий говорит о московских сынках (в ранней редакции):

Вам нравится в сынках отцовское наследство.
И прежде им плелись победные венки.
Людьми считались с малолетства
Патрициев дворянские сынки.
В заслуги ставили им души родовые,
Любили их, ласкали их.
И причитались к ним в родные.

Или вот другое сопоставление. В диалоге с Софьей, перебирая московские типы, Чацкий говорит:

А этот, как его, он турок или грек?
Тот черномазенький, на ножках журавлиных,
Не знаю, как его зовут.
Куда ни сунься: тут как тут,
В столовых и в гостиных.

И в той же реплике несколькими стихами ниже продолжает:

А тот чахоточный, родня вам, книгам враг,
В ученый комитет который поселился
И с криком требовал присяг,
Чтоб грамоте никто не знал и не учился.

В сопоставленных цитатах все разное: вместо добродушной шутки — сатирический гнев, вместо жанровой картинки — социальный политический мотив,— иной весь тон и вес. Если в одном ряду и есть известная мысль, идея, все же здесь больше образности, живописи. Зато в другом идея освобождена от живописного покрова, она лирична, эмоциональна и без труда может быть отнесена в ту

или другую логическую категорию. Не всегда легко расплетаются эти разнородные нити поэтической ткани — и в этом трудность учета и анализа; но к идейному составу в узком смысле должны быть относимы только эпизоды второго ряда.

Итак, минуя образные идеи, легкие сатиры на нравы, житейский дидактизм, ту, по выражению Гончарова, «живую сатиру-мораль, которою пьеса до сих пор, как неистощимый колодезь, снабжает всякого на каждый обиходный шаг жизни»,— мы будем искать в Г. о. у. мотивов философских, политических, социальных.

II

3. «...Первое начертание этой сценической поэмы, как оно родилось во мне, было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь в сценическом наряде, в которой я принужден был облечь его. Ребяческое удовольствие слышать стихи мои в театре, желание им успеха заставили меня портить мое создание, сколько можно было. Такова судьба всякому, кто пишет для сцены: Расин и Шекспир подвергались той же участи,— так мне ли роптать».

Так говорит Грибоедов о своем произведении в одном «черновом наброске»[117].

В этом наброске и вокруг него много неясного. Автограф не дошел до нас, текст отрывочен и заставляет предполагать продолжение, которое, однако, неизвестно. Неизвестно в точности и время написания; можно только указывать, что набросок относится ко второй половине, к концу 1824 г. Приехав в Петербург из Москвы с рукописью Г. о. у., Грибоедов с начала июня 1824 г. хлопотал о напечатании и постановке на сцене своей пьесы. Об этом моменте, надо думать, говорится в его письме к С. Н. Бегичеву (июнь 1824 г.): «Не могу в эту минуту оторваться от побрякушек авторского самолюбия. Надеюсь, жду, урезываю, меняю дело на вздор, так что во многих местах моей драматической картины яркие краски совсем пополовели, сержусь и восстанавливаю стертое, так что, кажется, работе конца не будет... будет же, добьюсь до чего-нибудь...» Хлопоты продолжались и позже. Около 20 октября того же года Грибоедов писал Гречу: «Коли цензура ваша не пропустит ничего порядочного из моей комедии, нельзя ли вовсе не печатать? — Или пусть укажет на сомнительные места, я бы как-нибудь подделался к общепринятой глупости, урезал бы, и тогда весь 3-й акт можно поместить в альманахе». С цензурными изъятиями третий акт и еще три последних явления первого акта комедии были напечатаны в альманахе «Русская Талия» (цензурное разрешение 15 ноября 1824 г.). Таким образом, если в словах наброска о «принуждении» разуметь цензуру, то время его написания следует отнести к концу 1824 г., когда кончались цензурные хлопоты по «Русской Талии». Но в словах поэта много темного. Он говорит о принуждении, заста-

вившем его «портить сколько можно было» пьесу, однако неясно, разумеются ли здесь цензурные требования или же условия сцены, правила драматургические. Темен смысл упоминания о Расине и Шекспире. Грибоедов твердо противополагает «первое начертание» произведения его современному виду, но не поясняет сколько-нибудь внятно, в чем же именно разница. Для нас, привыкших мыслить Г. о. у. как комедию, как драматическое произведение, неожиданно прочесть слова о «сценическом наряде, в который принужден был облечь» свое творение Грибоедов. Все, что мы знаем об истории Г. о. у., не поможет нам разъяснить недоговоренного автором. Только один факт как будто согласуется с загадочным заявлением поэта: раннее заглавие комедии было — «Горе уму». Оно сильнее, значительнее позднейшего и хорошо вяжется с веским заявлением поэта: «...первое начертание этой сценической поэмы, как оно родилось во мне, было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь».

Но в чем «первое начертание» было «великолепнее»?

Можно только догадываться, что Грибоедов хотел, не заботясь о технических требованиях сцены, воспользоваться широкими рамками «сценической поэмы» или комедии для чтения, чтобы вложить в них материал обобщенного значения. Можно догадываться, что в изначальном «Горе уму» предполагалось придать сценическому конфликту не местный, бытовой и современный, но более общий, может быть, даже философский характер. Грибоедов всегда интересовался философскими вопросами. В 1823 г., сблизившись в Москве с «любомудром» В. Ф. Одоевским, он освежил эти интересы. К тому времени, когда он думал о планах сценической поэмы, ему уже были доступны мистерии Байрона «Манфред» и «Каин»; в 1824 г. Грибоедов перевел пролог «Фауста», этой философской драматической поэмы Гёте. Еще на Кавказе душевное настроение Грибоедова принимало явно пессимистический характер; по приезде в Россию оно проявилось многократно, о чем свидетельствуют письма 1824—1825 гг. Отголосок пессимизма можно уловить в стихотворении «Телешовой» (1824):

Здесь жаждут прелестей иных:
Рабы корыстных польз унылы,
И безрассветны души их.

Итак, психологически вполне вероятно, что Грибоедов задавался планом написать драматическую поэму «высшего значения».

Выполнил ли действительно Грибоедов этот план?

Вся текстовая и биографическая традиция подсказывает отрицательный ответ.

4. В набросках 1816 г., о которых вспоминает Бегичев, выводилась, в кругу других образов, жена Фамусова, московская модница; стало быть, наброскам уже был дан бытовой уклон. В показаниях кн. Бебутова о чтении отрывков в 1819 г. ни словом не упоминается

о своеобразной сценической поэме, значит, и тогда читанные автором отрывки были близки к обычному виду, иначе Бебутов сделал бы оговорку. Кюхельбекер, говоря о работах Грибоедова над комедией на Кавказе в 1821—1822 гг., также не оговаривается о резких отличиях раннего текста от позднейшего. Зная, что настроения Грибоедова от начала 20-х годов становились все мрачнее и в приезд в Москву и Петербург, в 1823—1824 гг., еще более обострились, осложнившись, быть может, возбуждениями нового философского чтения, мы могли бы предположить, что слова поэта «о первом начертании» относятся не к отдаленным годам первых юношеских планов, а к тому времени, когда он в Москве и в деревне Бегичева перерабатывал первые два акта Г. о. у. и создавал два последних. Однако и это предположение совершенно шатко. Заглавие «Горе уму» стояло на Музейном автографе, но этот ранний и своеобразный текст совершенно не подходит к определению «сценической поэмы высшего значения», а ведь рукопись первого акта, на коей стоит это название, является новой переделкой более ранней редакции. Если на ней осталось то же название, стало быть, к ней был близок прежний текст. И наоборот. Если первоначальный замысел Г. о. у. был глубже, чем окончательный текст, то вот еще противопоказание: в последнем монологе Чацкого по окончательному тексту оценка фамусовской Москвы и обобщение общественной драмы шире и глубже, чем в раннем музейном тексте (об этом речь ниже).

Музейный автограф уже изложен в четких формах классической высокой комедии и ничем не напоминает «сценической поэмы». Это — яркая бытовая картина и смелая общественная сатира. Подробности обстановки дворянского быта, типы, характеры, вкусы и настроения грибоедовской Москвы, затем обличения недостатков, предрассудков и уродливостей этой жизни занимают слишком много места в пьесе. И хотя Г. о. у. дает, как всякое истинно художественное произведение, достаточно материала для обобщений, но в самом содержании комедии элементы бытовой и общественный заглушают психологический, а философским темам, мотивам «мировой скорби» и совсем не осталось места. Один из литературных критиков-идеалистов, Ю. Айхенвальд, пытался определить отвлеченный смысл Г. о. у.: «...пьеса Грибоедова на свое название комедии имеет, конечно, только историко-литературные права; по существу же она — глубокая трагедия, и роковая невзгода, постигшая Чацкого, представляет собою лишь частичный отзвук *мировой судьбы идеализма*». Однако на той же странице критик вынужден заявить, что «Чацкий в своем размышлении, в своем суждении не достигает философской высоты: его мысль летает гораздо ниже, и он, конечно,— критик не бытия, а быта, не мира, а только его отдельного, маленького уголка[118]. Действительно, только с большой натяжкой можно связать Г. о. у. с «мировой судьбой идеализма». Не говоря уже о том, что живописно-бытовой и общественно-сатирический материал слишком массивен в пьесе,— и ее психологический и идейный состав недостаточно глубок

и сложен, чтобы дать место комедии в ряду произведений философского значения. Состав душевных движений героев грибоедовской Москвы: Фамусова, Скалозуба, Молчалина — несложен, беден, элементарен. Выше и сложнее Софья, но и она не богата душевными движениями. Единственный человек, душу коего автор одарил широкой отзывчивостью, горячим лиризмом — это Чацкий. Все же и его содержание сводится к двум психическим рядам: 1) влюбленный юноша и 2) либеральный энтузиаст.

5. Насколько несложен психический состав Г. о. у., показало бы одно сопоставление с «Войной и миром»,— стоит только напомнить сложную душевную жизнь Андрея Болконского, Пьера Безухова — современников Чацкого. Не говорю уже о Раскольникове. Конечно, невозможно требовать, чтобы небольшая комедия в стихах вместила в свой текст такую богатую разработку религиозных, этических, психологических проблем, как названные монументальные романы. Однако дело, конечно, не только в объеме, и небольшие пó размеру драматические поэмы «Фауст» (первая часть), «Манфред», «Каин» вместили огромное идейное содержание. Даже если вовсе отказаться от сравнения Г. о. у. с этими поэмами мировой скорби и остаться в кругу национальной литературы, то и здесь, в ближайшем соседстве комедии, мы встретим бóльшую идейную насыщенность, чем у Грибоедова. У Лермонтова, уже в его юношеских драмах и лирике ее больше, чем во всем литературном наследии Грибоедова. Сошлюсь еще на Баратынского.

Впрочем, убедительнее всего, быть может, взять пример из среды, наиболее близкой к Чацкому,— декабристской. У кн. А. П. Барятинского, одного из ревностных членов Южного общества, поэта, издавшего книжку своих французских стихотворений в 1824 г., имеется одно стихотворение — о боге, не попавшее в сборник и опубликованное по рукописи Н. П. Павловым-Сильванским в 1907 г. в русском переводе (к сожалению, с цензурным пропуском в середине). Вот оно:

«Восседающий на молниях, исполненный гнева, этот бог вдыхает испарения дымящейся повсюду крови.

«Да, у всех народов во все времена всегда лилась кровь во имя твое, страшное всем.

«Ты дал им это всеобщее стремление, ты сам пил без конца кровь беспомощной жертвы.

. . . .

«Когда темная ночь распространяет свои широкие занавесы, читаю я твое величие на челе звезд.

«Но крик птицы, умерщвленной острым когтем, внезапно отталкивает от тебя мое упавшее сердце.

«Вопреки всему величию твоего творения, жестокость инстинкта кошки, отрицая благость твою, отрицает твое существование.

«Разобьем же алтарь, которого он не заслужил. Он благ, но не всемогущ, или всемогущ, но не благ.

«Вникните в природу, вопросите историю, вы поймете тогда, наконец, при виде зла, покрывающего весь мир, что для собственной славы бога, если бы он даже существовал, надо было бы его отвергнуть».

Богоборческая мысль и пафос приближают это замечательное стихотворение к монологам байроновского «Каина» и предвосхищают проблему невинного страдания у Достоевского.

Таких мотивов нет у Грибоедова.

6. Он в своей лирике поразительно беден мотивами философского порядка. Если не считать стихотворения «Душа», принадлежность коего Грибоедову не удостоверена, да переводного «Отрывка из Гёте», мы разве только в цитованном выше стихотворении «Телешовой» найдем рефлекс таких мотивов,— больше нигде.

Имеются ли они в Г. о. у.?

Тщательно пересмотрев комедию, следует признать, что в ней таких мотивов тоже нет. С большой натяжкой можно уловить рефлексы их в словах Чацкого:

Ах! Как игру судьбы постичь?
Людей с душой гонительница, бич! —
Молчалины блаженствуют на свете.

И еще:

О! если б кто в людей проник...
Что хуже в них? Душа или язык?

Но и здесь больше эпиграмматической соли, чем глубины обобщения. А более глубокой идейности в комедии и вовсе нет.

И — это не случайно. Изучив весь биографический материал, вникая в душевный строй Грибоедова, сопоставляя его с другими писателями, необходимо сделать вывод, что по своей душевной организации он не был склонен к философствованию (хотя и любил философское чтение). Его душевный строй мог подниматься до высокого напряжения, но не был так богато сложен, как у других, например, у Достоевского. Его мысль, здоровая, крепкая, порывистая и горячая, быстро схватывала каждый вопрос, остро и глубоко проникала в запутанное положение, резко и смело оценивала явление. Но ни утонченности, ни сложности построения, ни формальной логической последовательности, ни широты философского обобщения она не терпела. Выше указано отсутствие отвлеченных мотивов в лирике Грибоедова; то же следует сказать и о его письмах. Их дошло до нас значительное количество, и среди них есть такие, которые по уму, горячему настроению, совершенству стиля можно противопоставить, даже предпочесть пушкинским (таковы, например, письма к Бегичеву о работах над Г. о. у., о мрачных настроениях в Крыму, к В. С. Миклашевичевой, к Паскевичу об А. И. Одоевском, к жене). Но и в них не чувствуется тот особый дар philosophandi, какой прирожден, например, уму Баратынского или Чаадаева. Ум Грибоедова

был афористичен, и тип его мысли прекрасно отражается в его литературном стиле. Афористическим стилем писаны ранние драматические произведения Грибоедова, даже его прозаические статьи, например, «Загородная поездка», 1826 [119]. А Г. о. у. все рассыпалось на афоризмы и поговорки.

7. Ввиду всего этого трудно проникнуть в смысл заявлений Грибоедова о «первом начертании» Г. о. у. Слова поэта здесь звучат веско, за ними чувствуется что-то значительное. Однако, сопоставляя все данные, нужно заключить, что Грибоедов говорит в «наброске» о замыслах, а не о их осуществлении. В смелых мечтах поэт мог подниматься до философских проблем, но как только спускался к осуществлению теоретических планов, его своеобразный талант увлекал его к живописному быту, к творчеству типов, к общественной сатире. В процессе творчества образы его фантазии не спиритуализировались, а материализовались, и отяжелевшая от них пьеса приникала ниже и ближе к быту. Из писем мы знаем, что Грибоедов был полон грандиозных литературных планов, что он недооценивал Г. о. у., смотрел на эту комедию как на переходный gradus ad Parnassum *. Однако позднейшие произведения не оправдывают этих повышенных надежд. Поэтому и в отношении «чернового наброска» мы вправе думать, что здесь сказалось авторское преувеличение, весьма, конечно, естественное.

Многозначительное и обязывающее заглавие «Горе уму» не пристало и раннему тексту комедии,— еще в Музейном автографе оно было изменено. «Горе от ума — мягче, сдержаннее. Но и это заглавие слишком резко для комедии, где так много бытописи и комизма. Оно остается и для окончательной редакции странным, парадоксальным. И мы только по привычке, усвоенной с детства, не чувствуем необычности этой формулы: «Горе от ума».

В свете аналогии весь эпизод окажется еще проще и понятнее. Ведь претензии Гоголя, предъявлявшиеся им ко второму и третьему тому «Мертвых душ», были еще огромнее. Даже Пушкин, с таким ясновидением созерцавший свое творчество, заблуждается в осуществимости своих литературных планов. А. И. Тургеневу в письме от 1 декабря 1823 г. он сообщал: «Пишу новую поэму: «Евгений Онегин», где захлебываюсь желчью». В предисловии к отдельному изданию первой главы (цензурное разрешение 29 декабря 1824 г.) Пушкин говорил: «Да будет нам позволено обратить внимание читателей на достоинства, редкие в сатирическом писателе: отсутствие оскорбительной личности и наблюдение благопристойности». Стало быть, роман самим автором задуман и мыслился как сатирическое произведение. Но позднее, в письме к А. А. Бестужеву от 24 марта 1825 г., Пушкин уже пишет: «Ты говоришь о сатире англичанина Байрона, сравниваешь ее с моею и требуешь от меня таковой же. Нет, моя душа,— много хочешь. Где у меня сатира?

---

* шаг к Парнасу (*лат.*).— *Ред.*

У меня о ней и помину нет в Онегине. Самое слово «сатирический» не должно бы находиться в предисловии». Так Пушкин сам отказывался от первоначальных сатирических заданий славного романа.

III

8. Желчь и сатира, которых не оказалось в «Онегине», обильно представлены в Г. о. у. Отказав пьесе Грибоедова в философском содержании, в мотивах мировой скорби, мы тем определеннее и тверже удостоверим ее насыщенность социально-политической идейностью. В этом отношении в русской поэзии не было и до сих пор нет комедии, столь веской и значительной. И если трудно указать в творческой истории Г. о. у. момент, к которому можно было бы приурочить показания автора о «начертании высшего значения», то общественно-идейный состав произведения очертился уже в самых ранних редакциях.

Теперь нам трудно и оценить всю свежесть и остроту общественного содержания Г. о. у. Но сравнение с пьесами александровского времени, с этим обширным репертуаром Шаховского, Хмельницкого, Загоскина, обнаруживает всю скудость, бессодержательность этих последних сравнительно с Г. о. у. То же обнаруживает и реальный комментарий к многим высказываниям в комедии, некогда трепетавшим полнотой жизни, а теперь мало говорящим читателю.

Вот Хлёстова негодует:

И впрямь с ума сойдешь от этих от одних
От пансионов, школ, лицеев, как бишь их,
Да от ланкарточных взаимных обучений.

Ланкастерское взаимное обучение было злобою дня в двадцатых годах. В 1819 г. в Петербурге было утверждено общество училищ взаимного обучения. В 1821 и 1822 гг. там открыты два таких училища. Одновременно печатались книги и статьи о ланкастерской методе; в 1823 г. одновременно в «Сыне отечества» и в «Соревнователе просвещения» появились статьи об учащих по взаимному обучению. Ланкастерские школы учреждались в армии для солдат, и в их организации принимали участие видные генералы — Н. Н. Раевский, М. Ф. Орлов; они увлекали многих декабристов; политический процесс «первого декабриста» В. Ф. Раевского связан с его деятельностью в ланкастерских школах. Люди невежественные и косные, крепостнически настроенные, действительно, могли «с ума сходить» от раздражения против этого движения.

Реплику Хлёстовой подхватывает княгиня Тугоуховская:

Есть в Петербурге институт
Пе-да-го-гический, так, кажется, зовут:
Там упражняются в расколах и безверьи
Профессоры!

В петербургском Главном педагогическом институте в 1818 г. С. С. Уваров произнес напугавшую многих либеральную речь, где говорил: «...по примеру Европы мы начинаем помышлять о свободных понятиях. Политическая свобода есть последний и прекрасный дар бога». Профессор Педагогического института Куницын немедленно откликнулся сочувственно на эту речь статьей в «Сыне отечества». А в 1821 г. возник знаменитый процесс против профессоров Педагогического института — Галича, Арсеньева, Германа и Раупаха — с злостными обвинениями их в безверии. Процесс этот еще тянулся, когда читатели впервые получили в руки списки Г. о. у.

Чацкий напоминает Софье при первой же встрече:

А тот, чахоточный, родня вам, книгам враг,
В ученый комитет который поселился
И с криком требовал присяг,
Чтоб грамоте никто не знал и не учился.

Ученый комитет был учрежден (в составе министерства духовных дел и народного просвещения) недавно, осенью 1817 г.; в его компетенцию входило «суждение о книгах всякого рода»; в двадцатых годах Комитет запрещал одну книгу за другой; реплика о нем говорила много тогдашним литераторам.

Монолог Чацкого об «охотниках поподличать» Фамусов прерывает восклицанием:

Ах, боже мой! Он карбонарий!

Революционное движение карбонариев началось в 1817 г.; в 1820—1821 гг. они создали революцию в Неаполе, Пьемонте и Папской области; во Франции карбонарии устроили мятеж в 1822 г.— в Бельфоре, Сомюре, Ярошели, в 1823 г.— военный заговор. Представители карбонарских вент были и в России; декабристы сносились с швейцарскими карбонариями. В русском обществе об этом постоянно говорили. В консервативных кругах ходили целые легенды. Московский профессор И. М. Снегирев записывает в своем дневнике: «27 мая 1823 года. А. Ф. [Мерзляков] говорил о карбонариях, которым дается по кинжалу с тем, чтобы им поразить назначенную жертву, без чего он не может быть спокоен, и исполнить цели общества, невидимо действующего. На кинжалах начертана клятва и имя жертвы. А. Ф. заметил, что в У. п. [Университетском пансионе] оно распространилось и что там коновод может дорого заплатить за свои затеи». Еще: «13 октября 1823 года. За всенощной виделся я с Я. Е. [Арсеньевым], который рассказывал мне, что в Вязьме есть какие-то искатели кладов; их считают за русских карбонариев». Для читателей 1823—1824 гг. восклицание Фамусова о карбонарстве Чацкого имело всю остроту злобы дня.

Таких откликов и бутад политических в Г. о. у. очень много — столько, сколько их не наберется во всей совокупности тогдашних театральных пьес. Между тем они составляли еще не всю и даже не лучшую долю идейности Г. о. у.

9. В строгих рамках творческой истории нам не придется изучать состав общественно-политической идейности Г. о. у. во всей полноте — в соотношениях с общим миросозерцанием самого Грибоедова, с движением политических идей и настроений эпохи, с развитием социально-политических мотивов в русской литературе того времени. Мы проследим только эволюцию идейного состава комедии — внутри творческих исканий и достижений, закрепленных в разновременных текстах. Но чтобы отчетливее воссоздать эту эволюцию, следует предварительно систематизировать итоги, достигнутые в конце творческого пути, т. е. в окончательном тексте.

Однако и здесь следует отграничиться от смежных заданий.

Состав идей, вложенных Грибоедовым в Г. о. у., является наилучшей долей того круга мыслей и воззрений, каким вообще располагал поэт, но, разумеется, не исчерпывает их. Мы знаем, в самом процессе созидания комедии зарождались и скоро угасали некоторые оригинальные и ценные черты. Конечно, за пределами комедийного текста в душе автора осталось многое, родственное идейности Г. о. у., но сюда не включенное.

Да и то, что входит в идейный круг комедии, бо́льшую цену и вес получает при сопоставлении со всей полнотой взглядов Грибоедова. Таким образом, возможен и необходим биографический метод изучения идейности Г. о. у. Так, например, заявление Чацкого о «старине святой», о «величавой одежде» и другой — «по шутовскому образцу» — делается понятнее, если мы узнаем, что и сам Грибоедов на следствии по делу декабристов письменно заявил, что русское платье «красивее и покойнее фраков и мундиров» и что «оно бы снова нас сблизило с простотою отечественных нравов», сердцу поэта «чрезвычайно любезных». Таким биографическим сопоставлением устраняется ошибочный домысел Гончарова, будто Чацкий «очевидно ослабел от мильона терзаний», «перестал владеть собой» и «впадает в преувеличения, почти в нетрезвость речи». Далее, личные взгляды Грибоедова были тесно связаны с «духом времени», с воззрениями людей его круга. Черты национализма, какие замечаем у Чацкого и у самого Грибоедова, полностью объяснимы только в сопоставлениях с националистическим движением в александровское время и ближе всего — в декабристской среде. Таким образом к анализу пьесы может быть применим еще метод социально-политический или исторический в широком смысле. Если художественный тип Г. о. у. сложился в литературной школе, в поэтической традиции, то идейный состав пьесы воспитан в среде социально-исторической. Однако та и другая изучаются главнейше методом аналогическим и ретроспективным. Поэтому, отказавшись от применения такого метода в изучении стиля и образов Г. о. у.,

нам придется отказаться от него и в анализе идейности. И здесь, как всюду при изучении текстовой и творческой истории Г. о. у., мы ограничимся только исследованием замыслов и процесса их воплощения в текстах комедии. Но и при таком ограниченном задании нам, конечно, не избежать справок биографических и исторических.

10. Начнем с традиционного сюжета русской обличительной литературы — крепостного права. Со школьной скамьи мы привычно связываем Г. о. у. с обличением крепостничества. Но в сущности в комедии говорится о нем немного. Иногда ссылаются, как на примету крепостной неволи, на реплику Лизы:

Ах, от господ подалей,
У них беды себе на всякий час готовь,
Минуй нас пуще всех печалей
И барский гнев, и барская любовь.

Конечно, такая фраза (кроме ее фальшивой литературной формы) возможна в устах русской крепостной девушки, но она столь же естественна и для французской комедийной субретки. Ближе к жизни, когда Фамусов, видя ночью Софью, Чацкого и Лизу, винит горничную в том, что она на Кузнецком мосту «выучилась любовников сводить», и кричит ей:

Постой же, я тебя исправлю:
Изволь-ка в избу, марш, за птицами ходить.

И тут же, обращаясь к швейцару Фильке, сулит:

В работу вас! на поселенье вас!

Впрочем, и эти посулы, которые так легко осуществлялись в жизни, здесь еще можно счесть просто за характеристические проявления раздражительного темперамента Фамусова, который «брюзглив, неугомонен, скор». Прямо же к крепостному праву относятся только две реплики Чацкого в монологе «А судьи кто»: против Нестора негодяев знатных, который «выменил борзые три собаки» на «толпу слуг», которые «в часы вина и драки и жизнь и честь его не раз спасали», и против барина-театрала,

...который для затей
На крепостной балет согнал на многих фурах
От матерей, отцов отторженных детей —

и у которого за долги эти подневольные

Амуры и зефиры все
Распроданы по одиночке.

Других протестов против крепостного права в Г. о. у. нет. И в самой компановке комедии, в составе действующих лиц крепостное право не нашло себе места. В этом отношении «Недоросль» и особенно образ Еремеевны, гениально намеченный Фонвизиным, богаче и сильнее Г. о. у.

В приведенных только что репликах Чацкого, в связи с крепостным правом, затронута р у с с к а я з н а т ь: Нестор негодяев знатных и барин-театрал, настолько богатый, что «заставил всю Москву дивиться» роскоши своего крепостного балета. Через всю пьесу Грибоедов проводит свое негодование против высшего барства, особенно «вельмож в случае»; в этом отношении он совпадает в оценках с Рылеевым, Пушкиным, Лермонтовым (к ним, пожалуй, следует присоединить и Л. Н. Толстого). Во втором акте Грибоедов влагает в уста Фамусова лукавые слова о «похвальном житье» московского туза, Кузьмы Петровича:

Покойный был почтенный камергер,
С ключом, и сыну ключ умел доставить.
Богат и на богатой был женат,
Переженил детей, внучат.
Скончался, все о нем прискорбно поминают...

Еще опаснее похвала Фамусова другому тузу (если это только не тот же Кузьма Петрович), покойнику-дяде Максиму Петровичу, надменному екатерининскому вельможе в случае, который

На золоте едал, сто человек к услугам,
Весь в орденах, езжал-то вечно цугом,
Век при дворе...

Когда же надо подслужиться,
И он сгибался в перегиб...

Эти похвалы вызывают тотчас же отповедь Чацкого против «пылкого раболепства» вельможных «охотников поподличать». Позже, в том же монологе «А судьи кто», Чацкий, в ответ на похвалы Фамусова «столбовым» старичкам, обличает их «непримиримую вражду к свободной жизни» и застарелые взгляды «времен Очаковских» и суровым обличением клеймит наряду с Нестором негодяев знатных и барином-балетоманом тех «отцов отечества», которые «грабительством богаты»,

Защиту от суда в друзьях нашли, в родстве,
Великолепные соорудя палаты,
Где разливаются в пирах и в мотовстве.

По тесной связи бытовой и социальной, наряду с обличением вельможества Грибоедов посылает свои сарказмы и п р и д в о р н о й ж и з н и.

Подвиги Максима Петровича совершались и благосклонно принимались при дворе

> да при каком дворе!
> Тогда не то, что ныне,
> При государыне служил Екатерине.

Чацкий придворным нравам дает такую характеристику:

> Свежо предание, а верится с трудом,
> Как тот и славился, чья чаще гнулась шея;
> Как не в войне, а в мире брали лбом,
> Стучали об пол не жалея!
> Кому нужда — тем спесь, лежи они в пыли,
> А тем, кто выше, лесть как кружево плели.
> Прямой был век покорности и страха...

Правда, он, как и Фамусов, говорит о прошлом, о временах Екатерины, противопоставляет «век нынешний и век минувший», оговаривается: «свежо предание, а верится с трудом» и готов противопоставить государей их льстецам:

> Нынче смех страшит, и держит страх в узде,
> Не даром жалуют их скупо государи.

В раннем тексте Чацкий говорит, как увидим, резче, но и в окончательном тексте его слова звучат очень смело, и оговорки мало смягчают оценку. А несколько позже Чацкий, в объяснении с Софьей, говорит еще ближе к современности:

> Есть на земле такие превращенья
> Правлений, климатов и нравов и умов.
> Есть люди важные, слыли за дураков:
> Иной по армии, иной плохим поэтом,
> Иной... Боюсь назвать, но признаны всем светом,
> Особенно в последние года,
> Что стали умны хоть куда.

Из других мотивов сатиры в Г. о. у. довольно обильно представлено облличение чиновничества, бюрократии. Добродушно рисует Грибоедов нелюбовь Фамусова к деловым бумагам:

> А у меня что дело, что не дело,
> Обычай мой такой:
> Подписано, так с плеч долой.

Но уже в другом тоне отвечает Чацкий на совет Фамусова: «главное, поди-ка послужи»:

Служить бы рад, прислуживаться тошно.

Опять добродушно звучат слова о непотизме, вложенные в уста Фамусова:

Нет! я перед родней, где встретится, ползком...
...При мне служащие чужие очень редки...
...Как станешь представлять к крестишку ли, к местечку,
Ну как не порадеть родному человечку...

Зато резок отзыв об образцовом крупном чиновнике, Фоме Фомиче, в диалоге Чацкого с Молчалиным:

При трех министрах был начальник отделенья,
Переведен сюда... Чацкий. Хорош,
Пустейший человек, из самых бестолковых...
...Я глупостей не чтец, а пуще образцовых.

В том же резком тоне разработана сатира на службу-прислуживанье в двух эпизодах с Молчалиным. В диалоге с Чацким Молчалин излагает свою чиновничью философию о том, как, при умеренности и аккуратности хорошо «в Москве служить, и награжденья брать, и весело пожить», как в небольших чинах «не должно сметь свое суждение иметь», как следует ездить за покровительством к Татьяне Юрьевне и пр. А в диалоге с Лизой в четвертом акте он же дополняет эту философию еще теорией универсального угождения всем людям без изъятия — хозяину дома, начальнику, слуге, швейцару, дворнику, собаке дворника. Подслушавший эту исповедь Чацкий возмущается нравственной низостью Молчалина; лично он вообще относится к нему пренебрежительно и свысока. Но когда спокойно вдумывается в общественное значение Молчалиных, то приходит к общему выводу:

...Он дойдет до степеней известных,
Ведь нынче любят бессловесных.

Создание типа-символа Молчалина было значительным приобретением для русской общественной мысли. Не менее, если не более, значительно создание типа Скалозуба: скалозубовщина и молчалинство как социально-бытовые формулы покрыли собою обширные круги явлений. И там и здесь Грибоедов проявил большую силу публицистического обобщения. Маленького чиновника, секретаря Фамусова, живо обрисованного индивидуальными чертами, автор, путем градации, возвел в символ значительной социально-политической группы, связав — без натяжки, но крепко — молчалинство с фамусовщиной. Тот же прием градации применен к Скалозубу. Красочный индивидуальный портрет недалекого, грубого армейского полковника, путем

обобщения, становится широким символом. В беседе с Фамусовым Скалозуб излагает философию военного карьеризма, симметричную философию Молчалина:

Да, чтоб чины добыть, есть многие каналы,
О них как истинный философ я сужу,
Мне только бы досталось в генералы — и пр.

В разговоре с Чацким, после горячего его монолога, Скалозуб в реплике о гвардейских и армейских офицерах раскрывает всю ограниченность своего социально-группового кругозора и все непонимание его идей:

Мне нравится, при этой смете
Искусно как коснулись вы
Предубеждения Москвы
К любимцам, к гвардии, к гвардейским, к гвардионцам.
Их золотцу, шитью дивятся будто солнцам!
А в первой армии когда отстали? в чем?
Всё так прилажено, и тальи все так узки,
И офицеров вам начтем,
Что даже говорят, иные, по-французски.

В монологе Чацкого «А судьи кто» зло высмеяно всеобщее увлечение в дворянском обществе военным мундиром и с возмущением указано, что строгие ценители и судьи, дожившие до седин, отрицая и пресекая в молодежи любовь к наукам и искусствам, понимают и поощряют только одну страсть — к мундиру; дается и злое объяснение этой страсти:

Мундир! один мундир! Он в прежнем их быту
Когда-то укрывал, расшитый и красивый,
Их слабодушие, рассудка нищету.

Колкое замечание о людях типа Скалозуба Чацкий вставляет в свою речь к Софье:

Есть люди важные, слыли за дураков:
Иной по армии, иной плохим поэтом...

Но самое значительное, что сказано о скалозубовщине в Г. о. у., что возводит ее к политическому значению, это заявление Скалозуба Репетилову:

...Ученостью меня не обморочишь,
Скликай других, а если хочешь,
Я князь-Григорию и вам
Фельдфебеля в Вольтеры дам.
Он в три шеренги вас построит,
А пикните, так мигом успокоит.

Тот же Скалозуб вводится автором в тесную связь с общим политическим настроением фамусовского общества, когда на балу обсуждается **вопрос о просвещении**. Еще при первой встрече с Софьей Чацкий вспоминает об одной характерной фигуре в московском обществе:

А тот чахоточный, родня вам, книгам враг,
В ученый комитет который поселился
И с криком требовал присяг,
Чтоб грамоте никто не знал и не учился.

На балу у Фамусова оказываются у этого врага книг верные союзники. Здесь, в беседе Фамусова, Хлёстовой, княгини Тугоуховской, Скалозуба и Загорецкого, градом сыплются обвинения против просвещения: «ученье — вот чума», «с ума сойдешь от пансионов, школ, лицеев», в Педагогическом институте «упражняются профессоры в безверьи». Загорецкий с кротостью высказывается о цензуре:

Нет-с книги книгам рознь. А если б, между нами,
Был цензором назначен я,
На басни бы налег; ох! басни смерть моя!
Насмешки вечные над львами! над орлами!
Кто что ни говори:
Хотя животные, а все-таки цари.

Скалозуб сообщает:

Я вас обрадую: всеобщая молва,
Что есть проект насчет лицеев, школ, гимназий,
Там будут лишь учить по-нашему: раз, два,
А книги сохранят так: для больших оказий.

Но Фамусову этого мало:

Сергей Сергеич! нет! уж коли зло пресечь:
Забрать все книги бы да сжечь.

Рядом с враждой к просвещению Грибоедов вырисовывает вражду **к новым людям** и идеям и борьбу против них. Монолог Чацкого: «И точно, начал свет глупеть» Фамусов прерывает негодующими возгласами: карбонарий, опасный человек, вольность хочет проповедать, властей не признает, под суд, бунт, содом. Он советует Чацкому: «завиральные идеи эти брось». Чацкий о таких нападках властных москвичей говорит: «к свободной жизни их вражда непримирима». Если молодежь обнаруживает склонность к наукам, искусствам,—

Они тотчас: разбой! пожар!
И прослывешь у них мечтателем! опасным!

Чацкий при этом мог намекать на Фамусова, который только что осыпал его подобными обвинениями. Но по всему тону и смыслу монолога Чацкий в свою речь вкладывает более обширные и более ранние наблюдения, возводя личные суждения Фамусова к общему мнению широкой общественной группы. Поведение гостей в третьем и четвертом актах оправдывает такое обобщение. Глухая графиня-бабушка, еще не разобрав толком, что случилось с Чацким, выкрикивает: «Что? к фармазонам в клоб? Пошел он в басурманы?», «тесак ему, да ранец, в солдаты! Шутка ли! переменил закон!», «ах! окаянный вольтерьянец!» А княгиня Тугоуховская, не промолвившая с Чацким ни слова, заявляет: «с ним говорить опасно, давно бы запереть пора. Он просто якобинец, ваш Чацкий»... В этих репликах прекрасно оттеняется готовая, уже созревшая вражда двух поколений, или, вернее, двух общественных групп. Заявление Фамусова, в доме которого вырос Чацкий как родной, завершает эту непримиримость:

Давно дивлюсь я, *как его никто не свяжет.*
Попробуй о властях, и ни весть что наскажет!
Чуть низко поклонись, согнись-ка кто кольцом
Хоть пред монаршиим лицом,
Так назовет он подлецом!

Сами *новые люди*, если забыть, конечно, яркую фигуру Чацкого, в живописном и идейном составе комедии остались недорисованными. Про Чацкого Софья сообщает: «в друзьях особенно счастлив», и сам он говорит: «пускай из нас один, из молодых людей». Однако в самой пьесе среди нескольких десятков гостей Фамусова Чацкий нашел только одного приятеля — Горичева, да и тот остался в стороне от сценической и идейной борьбы. Вскользь, в наивной реплике княгини Тугоуховской, упоминается князь Федор, химик и ботаник, который учился в Педагогическом институте и вышел — «хоть сейчас в аптеку». С порицанием Скалозуб говорит о своем двоюродном брате:

Но крепко набрался каких-то новых правил,
Чин следовал ему: он службу вдруг оставил,
В деревне книги стал читать.

Сам Чацкий об интересах и стремлениях новых людей говорит:

Теперь пускай из нас один,
Из молодых людей, найдется: враг исканий,
Не требуя ни мест, ни повышенья в чин,
В науки он вперит ум, алчущий познаний,
Или в душе его сам бог возбудит жар
К искусствам творческим, высоким и прекрасным —
Они тотчас: — разбой! пожар!
И прослывешь у них мечтателем! опасным!

Однако эти черты расплывчаты и недостаточно рисуют облик нового поколения. Один из критиков, Н. А. Котляревский, и самого Чацкого упрекал в том, что у него нет «никаких установившихся взглядов ни на один серьезный вопрос жизни» [120]. Это, разумеется, большое, несправедливое преувеличение. Оно в значительной доле вызвано особой формой, в какой излагаются «взгляды на серьезные вопросы» в Г. о. у. Сам Н. А. Котляревский называет комедию «сатирой в монологах и диалогах», стало быть, в ней жизнь и идеи воспроизводятся в негативном виде. Без труда, однако, можно восстановить по этим воспроизведениям и позитивную идейность пьесы.

Смелое применение негативного изображения встречаем в Г. о. у. в эпизоде с Репетиловым. Здесь под сатирический обстрел попадают уже не консерваторы и реакционеры, но либералы, даже радикалы, правда, особого рода. В своем знаменитом диалоге с Чацким Репетилов повествует о секретнейшем союзе и тайных собраниях по четвергам в московском Английском клубе, передает разговоры там о камерах — палатах депутатов, о суде присяжных, о Байроне и других матерьях важных, о затеянном «государственном деле», которое еще не созрело, и, наконец, о том, что «радикальные потребны лекарства». Сквозь эту сатиру на клубный радикализм проступают черты подлинного политического движения александровского времени. В связи с разглагольствованиями Репетилова Грибоедов воссоздает еще одну, тоже подлинную черту политических условий того времени. В тот момент, когда Репетилов шумит, что радикальные потребны лекарства, к нему прислушивается Загорецкий и говорит:

Извольте продолжать, вам искренно признаюсь,
Такой же я, как вы, ужасный либерал!..
И от того, что прям и смело объясняюсь,
Куда как много потерял!..

Эта встреча мимолетна и не получила в комедии разработки, но ее смысл освещается аттестацией, данной Загорецкому Горичевым: «при нем остерегись, переносить горазд». Роль Загорецких в политической жизни времен Грибоедова хорошо известна из документальной истории; она возмущала поэта, когда, вернувшись в Петербург в 1824 г. с Востока, он наблюдал общественную жизнь; в свой «Отрывок из Гёте» (конец 1824) он вставил два стиха, отсутствующие в немецком подлиннике:

Здесь озираются во мраке подлецы,
Чтоб слово подстеречь и погубить доносом.

В заключение соберем черты национализма, рассыпанные в окончательном тексте комедии. Здесь автор, больше чем по другим вопросам, высказывается позитивно. Здесь же мы отчетливо наблюдаем смены в тоне и в напряжении сатиры, о чем говорилось выше.

Любопытно, что в национальном вопросе нередко совпадают оба антагониста — Фамусов и Чацкий, и сам автор охотно поручает Фамусову националистические выходки, выдерживая их в добродушном, шутливом тоне, тогда как Чацкому поручены полновесные сатирические обличения [121]. Комически жалуется Фамусов на результаты чтенья Софьей французских книг:

А всё Кузнецкий мост, и вечные французы,
Откуда моды к нам, и авторы и музы:
Губители карманов и сердец!
Когда избавит нас творец
От шляпок их! чепцов! и шпилек! и булавок!
И книжных и бисквитных лавок!

Впрочем, тот же Кузнецкий мост и французские модные лавки Фамусов вспоминает уже в ином, возмущенном тоне, браня Лизу:

Ты, быстроглазая, всё от твоих проказ!
Вот он, Кузнецкий мост, наряды и обновы,
Там выучилась ты любовников сводить!

Именно такова была часто роль модных лавок на Кузнецком мосту в те времена.

Фамусов же вскользь бранит учителей-иностранцев:

Дались нам эти языки!
Берем же побродяг и в дом и по билетам,
Чтоб наших дочерей всему учить, всему:
И танцам! и пенью! и нежностям! и вздохам!
Как будто в жены их готовим скоморохам!

Близко к словам Фамусова говорит и Чацкий об иностранцах-учителях «числом поболее, ценою подешевле» и «менторе» — гувернере-немце, о Гильоме — «французе, подбитом ветерком». Тут же он вскользь, и в шуточном еще тоне, спрашивает:

Здесь нынче тон таков?
На съездах на больших, по праздникам приходским
Господствует еще смешенье языков
Французского с нижегородским?

Злее упоминание об иностранцах в монологе Фамусова:

— Да это ли одно? возьмите вы хлеб-соль:
Кто хочет к нам пожаловать — изволь,
Дверь отперта для званных и незванных,
Особенно из иностранных.
Хоть честный человек, хоть нет,
У нас равнехонько про всех готов обед.

И опять Чацкий подхватывает этот мотив, говоря о богачах-грабителях, которые

Защиту от суда в друзьях нашли, в родстве,
Великолепные соорудя палаты,
Где разливаются в пирах и мотовстве,
И где не воскресят клиенты-иностранцы
Прошедшего житья подлейшие черты.

Командующая роль немцев в тогдашней высшей бюрократии, заставлявшая Ермолова иронически просить, чтобы его произвели в немцы, затронута в наивных признаниях Репетилова о том, как он пробовал «в чины лезть» при посредстве тестя-немца, барона фон-Клотца который «в министры метил». Но наиболее сильно национальное увлечение сказалось, конечно, в монологе Чацкого «Французик из Бордо». Здесь не только осмеяна «жалкая тошнота по стороне чужой», но и противопоставлены чужому национальные «нравы и язык, и старина святая», со скорбью указано разъединение высшего класса с «умным, бодрым нашим народом», а также тяжкое положение тех,

Кто недруг выписных лиц, вычур, слов кудрявых,
В чьей, по несчастью, голове
Пять-шесть найдется мыслей здравых.

Позитивная идейность, о которой говорилось выше, в этом монологе сказалась наиболее отчетливо. Здесь же ярко проявился и авторский лиризм, объединяющий всю пьесу в стройное эмоционально-идейное целое.

IV

11. Таков идейный остов Г. о. у., как он определился в окончательном тексте.

Здесь нет сложных или глубоких проблем: философских, моральных, психологических. Вся идейность пьесы однородна и вращается в одном круге — общественно-политическом. Зато в этом круге материал очень богат и дает произведению такую содержательность, какой не имела ни одна русская комедия. Материал вместе с тем достаточно разнообразен и легко расчленяется.

В Г. о. у. заявлены смелые мысли и суждения о крепостном праве, о русском барстве, о екатерининских вельможах и придворных нравах, о бюрократии и молчалинстве, о скалозубовщине, о реакционной политике и поверхностном радикализме, о национальных задачах и внешнем западничестве, о новых людях и идеях и вражде к ним косного общества. Иное здесь изображено сатирически отрицательно, но кое-чему дана и положительная, сочувственная оценка. Многое из идейного состава Г. о. у. было настолько правдиво, смело, ярко, метко, глубоко, что быстро было воспринято общественной мыслью в ее по-

стоянный оборот. Порою даже и не подозревают, что то или другое изречение, приводимое в обиходе как лучшая формула известной мысли, взято из Г. о. у. Это обстоятельство красноречиво говорит в пользу идейного богатства и влияния пьесы; но оно опасно в том отношении, что лишает нас свежести, чуткой восприимчивости при новом изучении пьесы. Знакомое ее содержание кажется чем-то неизменным, раз навсегда данным.

Между тем идейное содержание Г. о. у., конечно, имело **свою историю**.

Оно добывалось автором борьбой и опытом ума и сердца; сюда щедро вложены богатые итоги длительной душевной работы. Какую эволюцию испытала очерченная выше идейность в разновременных текстах пьесы? Можно ли по ним проследить всю историю этой идейности в сознании поэта?

Ответ даст анализ разновременных редакций Г. о. у.

Крепостное право охарактеризовано во всех текстах одинаково; отметить можно было бы только стилистические варианты. Например, реплика о крепостном балете в М II 359—360 изложена так:

На крепостной балет согнал толпы детей.
От матерей, отцов отторженных и сирых!!

Угроза Фамусова Лизе в ночной сцене последнего акта в М IV 413—414 звучала несколько иначе:

Да я тебя заставлю:
Цыплят кормить, коров доить.

Но идейно такие разночтения совершенно незначительны. Ощутимо, что в этом круге мысль Грибоедова не колебалась и не искала, все было ясно сразу.

Заметнее разница в репликах о знати и придворной жизни. Вместо бледных слов окончательного текста: «Нет, нынче свет уж не таков» в монологе Чацкого в М II 123 стояло:

Нет, нынче *дурно для Дворов*.

В другом монологе Чацкого (М II 352—354) резче сказано о знатном барине:

Тот Нестор негодяев старых,
Туда же в самых в знатных барах
И повелитель многих слуг.

К этой же группе присоединю еще одно разночтение. В последнем монологе Чацкого, в обращении его к Фамусову, по окончательному тексту, говорилось:

Желаю вам дремать в неведеньи щастливом...

В Музейном автографе было значительнее:

> В дворянской спеси вам желаю быть щастливым...

В оценках политических есть вариант в реплике Репетилова: в М IV 220—221 читаем:

> Лохмотьев Алексей чудесно говорит,
> Что за правительство путем бы взяться надо

(в окончательном тексте: «что радикальные потребны тут лекарства»). Ближайшая реплика Загорецкого изложена тоже выразительнее в М IV 225—226:

> Я сам ужасный либерал
> И рабства не терплю до смерти,
> Через это много потерял

(в окончательном тексте: «И оттого, что смело объясняюсь, куда как много потерял»).

Из сатирических тирад против сановной бюрократии исчезла из позднейшего текста характеристика мужа Татьяны Юрьевны. Кроме элементов живописных, здесь есть и политический элемент. В М III 186—190 этот эпизод изложен так:

> Муж занимает пост из первых в государстве,
> Любезен, лакомка до вкусных блюд и вин,
> Притом отличный семьянин:
> С женой в ладу, по службе ею дышет,
> Она прикажет, он подпишет.

Сановник, занимающий один из первых постов в государстве, но подписывающий бумаги по приказанию жены,— этот образ хорошо вяжется с образом «пустейшего» Фомы Фомича и вообще со всею грибоедовской сатирой на бюрократию. Однако он исчез еще в посредствующем тексте.

Среди мотивов националистических резче выделена в раннем тексте реплика об иностранцах с сомнительным или прямо уголовным прошлым, радушно принимаемых в московских гостиных. В первоначальном тексте Музейного автографа (д. II, сц. 5) читалось:

> А путешественник не раз середь обеда
> Тишком разглядывал на лбу
> Иного земляка-соседа,
> Что был привинчен он к позорному столбу.

При переработке эти выразительные стихи исчезли еще из окончательного текста Музейного автографа.

В окончательном тексте Чацкий в беседе с Софьей иронизирует над манерой москвичей «набирать учителей полки — числом поболее, ценою подешевле»:

Не то чтобы в науке далеки,
В России под великим штрафом
Нам каждого признать велят
Историком и географом.

Неясно, о каких учителях идет здесь речь: русских или иностранцах. В раннем тексте (М I 407—409) — ясный и притом недоброжелательный намек на иностранцев:

В своей земле истопники —
В России под великим страхом,— и т. д.

Исчез из позднейшего текста и немец-доктор Фациус, а француз Гильоме несколько выцвел при стилистических переработках. Из монолога о французике из Бордо исчезли два смежных, тепло изложенных стиха, имевшихся в М III 597—598:

Неужли у себя для наших нет желаний
Семейных прелестей, родных воспоминаний! —

и третий, в конце монолога: «Когда воспитан кто в отечественных нравах» (заменен: «Кто недруг выписных лиц, вычур, слов кудрявых»).

12. Есть в идеологической эволюции Г. о. у. два момента, относящихся не к отдельным эпизодам или темам, но к осмыслению всего содержания пьесы.

В монологе Чацкого о французике из Бордо (д. III, ст. 629 и 633 по окончательному тексту) дважды сравниваются Москва и Петербург в их отношении к галломании:

— Москва и Петербург во всей России то,
Что человек из города Бордо...
— И в Петербурге, и в Москве...

Этот текст одинаков и в жандровском, и в первопечатном, и в булгаринском текстах. Но в Музейном автографе текст был, однако, иной:

— Москва столичное в России место, то,
Где человек из города Бордо...
— И в этой же Москве...

Таким образом в ранней редакции говорится только о Москве, а в окончательной — и о Петербурге, и оба города ставятся тут на одну

доску. Это характерно. Петербург вставлен в посредствующий текст, фигурирует потом в «Русской Талии» и в Булгаринской рукописи. Вставка появилась, таким образом, в Петербурге, когда Грибоедов туда переехал из Москвы в 1824 г. Несомненно, что вставка и переделка двух стихов вызваны новыми наблюдениями Грибоедова в Петербурге в 1824 г., куда он явился спустя шесть лет и где увидел ту же французоманию, что и в Москве.

В полном соответствии с этой переработкой даны еще две — в двух случаях, где оценивается Москва. В М III 361—362 слова Платона Михайловича, обращенные к Чацкому, звучали так:

Ох, нет! братец, М о с к в а! ругают
Везде, а всюду принимают.

В посредствующем тексте уже переработано:

Ох, нет! братец, у н а с р у г а ю т...

В М IV 299—301 говорилось:

Старухи кто во что горазд
Тревогу бьют... и вот общественное мненье!
И вот М о с к в а!..

Уже в посредствующем тексте появились измененные стихи:

Старухи вмиг тревогу бьют,
И вот общественное мненье!
И вот т а р о д и н а...

Таким образом во всех трех случаях Грибоедов намеренно о б о б щ а л свои наблюдения и оценки, от Москвы восходил ко всей России, к «родине».

Другой момент идеологических переработок — в сторону генерализации суждений — еще выразительнее.

Из всех персонажей Г. о. у. только немногие очерчены совершенно сатирически: Загорецкий, Молчалин (Пушкин, однако, находил, что Молчалин «не достаточно резко подл»), менее резко — Фамусов, Скалозуб, еще добродушнее — Тугоуховские, Хлёстова. Между тем сатира Грибоедова воспринимается как резкая. И этот эффект обеспечивается тем художественным приемом, что с а т и р а б и ч у е т н е с т о л ь к о п р и с у т с т в у ю щ и х, с к о л ь к о о т с у т с т в у ю щ и х. Ведь на бал не приезжали и не показывались нам ни Нестор негодяев знатных, ни театрал, разорившийся на «зефирах и амурах», ни «грабительством богатые». Они, как многие другие, только упоминаются в речах действующих лиц, главным образом Чацкого, также Фамусова (Максим Петрович), Молчалина (Татьяна Юрьевна с мужем), Репетилова (разбойник-дуэлист, Удушьев и др.). Несмотря на беглость

упоминаний, такие мимолетные образы характерны, они пополняют собою галерею фамусовской Москвы.

Но среди них есть образы иного значения. В творческом сознании Грибоедова они возникли поздно. В Музейном автографе Чацкий в своем финальном монологе, после стихов:

Теперь мне кстати б было сряду
На дочь и на отца,
И на любовника глупца,
И на весь мир излить всю желчь и всю досаду —

сразу переходил к последним стихам:

Вон из Москвы! Сюда я больше не ездок,— и т. д.

В посредствующем тексте тут появилась, однако, большая вставка:

И на весь мир излить всю желчь и всю досаду.
С кем был! Куда меня закинула судьба!
Все гонят! все клянут! Мучителей толпа,
В любви предателей, в вражде неутомимых.
Рассказчиков неукротимых,
Нескладных умников, лукавых простяков,
Старух зловещих, стариков,
Дряхлеющих над выдумками, вздором.
Безумным вы меня прославили всем хором —
Вы правы: из огня тот выйдет невредим,
Кто с вами день пробыть успеет,
Подышет воздухом одним,
И в нем рассудок уцелеет.

Лирически это одно из самых сильных мест Г. о. у.,— если не самое сильное:

Из огня тот выйдет невредим,
Кто с вами день пробыть успеет,
Подышет воздухом одним,
И в нем рассудок уцелеет.
Вон из Москвы!

Но вместе с тем здесь очерчено несколько образов, «мучителей толпа»: 1) в любви предателей, 2) в вражде неутомимых, 3) рассказчиков неукротимых, 4) нескладных умников, 5) лукавых простяков, 6) старух зловещих, 7) стариков, дряхлеющих над выдумками, вздором.

В толпе «мучителей» еще можно было бы угадать Софью («в любви предателей») или Репетилова («рассказчиков неукротимых»), но и здесь определение шире и выше определяемого. Другим же форму-

лам трудно и подобрать конкретное приурочение. Образы здесь означены не бытовыми, а общепсихологическими, этическими чертами. Дано обобщение фамусовской Москвы — более широкое, чем на то уполномочивал весь бытовой материал пьесы.

Здесь мы присутствуем при последнем идеологическом подъеме поэта. Бытовые типы здесь на наших глазах подвергаются символизации. Именно здесь Грибоедов придает драме «высшее значение»; этой вставкой наиболее оправдывалось бы первое заглавие пьесы: «Горе уму». Однако вставка принадлежит не «первоначальному начертанию», а как раз самому позднему.

13. Перечисленными разночтениями исчерпывается все сколько нибудь значительное, существенное в эволюции идейности Г. о. у.— от самого раннего текста до окончательной редакции, т. е. от 1822 до 1828 г.

Переработок, как видим, мало. Их поразительно мало — в сравнении с переработками языка, стиля, образов, композиции, и особенно если принять во внимание, что идейность более эластична, более доступна переработкам, чем другие элементы пьесы, например, образы или архитектоника. Анализом текстов устанавливается важный факт: идейный состав Г. о. у. остался неподвижен на всем протяжении творческого пути. Идейность пьесы созрела раньше, чем автор сел за самую раннюю из известных нам рукописей комедии. Стало быть, становится сразу очевидным, что рукописная традиция не дает материалов для начальной истории идейности Г. о. у. А так как для этой праистории у нас нет и других точных показаний — в бумагах Грибоедова, в его переписке, в воспоминаниях современников и т. д.,— то о ней мы можем судить только гипотетически, ретроспективно.

Впрочем, и другие крупные создания в русской литературе, как «Евгений Онегин», «Ревизор», «Преступление и наказание» — не могут похвалиться бóльшим богатством данных об изначальной истории их идейности.

V

14. Анализ эволюции идейного состава Г. о. у. позволяет сделать важные выводы и устраняет существенные недоразумения.

Во-первых, до этого анализа можно было предполагать, что богатством политического содержания Г. о. у. обязано общению автора с декабристами в 1824/25 г., когда Грибоедов впервые, после долгих лет отсутствия, попал в политические организации Петербурга. Как известно, декабристы признали Г. о. у. близким к кругу их идей и настроений и распространяли списки комедии, словно агитационную книжку. Без труда историк устанавливает полное соотношение между идейным составом Г. о. у. и политическими заявлениями декабристов в их программах, показаниях на следствии, письмах, наконец, воспо-

минаниях. К тому же Грибоедов, прежде на много лет оторванный от общественного движения, именно около времени окончательной обработки Г. о. у. вошел в тесное общение с многими выдающимися декабристами. Отсюда легко напрашивался домысел, что содержание пьесы было оплодотворено общением автора с членами декабристских организаций. Но вот изучение текста удостоверяет, что пребывание автора в Петербурге в 1824/25 г. должно быть вовсе изъято из учета: весь идейный состав комедии окристаллизовался раньше, чем Грибоедов переехал из Москвы в северную столицу. Идеологический процесс завершился в те месяцы, когда писались третий и четвертый акты и переделывались первые два, т. е. с апреля 1823 по апрель 1824 г. приблизительно. Из этого времени летние месяцы 1823 г., с мая по сентябрь, Грибоедов провел в глухой тульской деревне Бегичева, вне общения с политическими кругами. Стало быть, весна (точнее — апрель и часть мая) и осень 1823 и зимний сезон 1823/24 г. в Москве — вот время и место, когда и где Грибоедов мог бы наблюдать общественное движение и знакомиться с декабристскими настроениями и планами.

Вероятно, так это и было, хотя прямых указаний мы не имеем. Нигде в переписке и в воспоминаниях об этом не говорится ни слова, тогда как о встречах с декабристами в Петербурге и потом в Киеве имеются многочисленные сообщения. И на следствии по делу декабристов о Грибоедове допрашивались и давали показания декабристы петербургские и южные. Можно только с вероятностью допустить, что в Москве в 1823 и 1824 гг. Грибоедов встречался с членами тайного общества, жившими в Москве или под Москвою: М. Ф. Орловым, И. Д. Якушкиным, М. А. Фонвизиным, может быть, и другими. Мог знакомиться Грибоедов и с настроениями радикалов и либералов-москвичей, не входивших в тайные организации. Здесь надо вспомнить личного друга поэта, Степана Никитича Бегичева. Бегичеву было что рассказать Грибоедову: он был принят Никитой Муравьевым в Союз благоденствия около 1818 г., как раз когда Грибоедов уезжал на Восток и терял связи с политическим движением. Впрочем, Бегичев довольно скоро отстал от тайных организаций, почему и не привлекался к следствию. Других имен назвать не имеем данных. Вообще в Москве общественное движение в годы перед 14 декабря было несравненно слабее, чем в Петербурге или в Южной армии. Сами московские декабристы, например, тот же Якушкин, теряли связи с движением и бывали плохо осведомлены.

Однако, если бы московское общественное движение было сильнее, и мы располагали бы более полными сведениями о связях с ним Грибоедова, все же это не изменило бы того нашего понимания эволюции идейности Г. о. у., какое мы выносим из изучения самих рукописей.

Дело вот в чем. Первые два акта комедии были написаны и переписаны Грибоедовым набело в Музейный автограф еще на Кавказе, до приезда в Москву. А ведь в этих двух актах говорилось и о чахоточ-

ном члене ученого комитета — враге книгам, и о Максиме Петровиче, и о «раболепстве самом пылком», и о Несторе негодяев знатных, и еще о многом другом. Как отмечено выше, кое-что здесь сказано ярче, чем в окончательном петербургском тексте Г. о. у.

Два вторые акта писались в деревне Бегичева, после того как Грибоедов пробыл в Москве, весною 1823 г., меньше двух месяцев и раньше того, как Грибоедов, вернувшись в Москву, мог ближе войти в общественную жизнь в зимний сезон 1823/24 г. Из деревни Грибоедов привез в столицу перебеленный текст третьего и четвертого действий и не положил потом на этот текст крупных переработок. Необходимо подчеркнуть, что в Музейном автографе гораздо больше исправлений и отмен в бытовых и психологических партиях, чем в идеологическом составе.

И если вдуматься, то в сущности для того идеологического состава, какой имеется в Г. о. у. и определен выше, и не было нужды в детальном знакомстве с тайными организациями и их планами. Крепостничество, придворное раболепство, фамусовщина, скалозубовщина, молчалинство и т. д.— все это легко и давно было доступно наблюдению светского человека, каким всегда был Грибоедов. Важнее здесь была личная настроенность поэта. Настроенность же Грибоедова не испытала какого-либо крупного перелома в Москве, по приезде с Востока. В Москву Грибоедов приехал духовно зрелым человеком. Некогда в Петербурге, в 1815—1818 гг., он испытывал сильные возбуждения политической мысли и настроений. Ведь тогда только что начиналось формирование тайных обществ после возвращения русских войск из-за границы. Перед отъездом на Восток Грибоедов пережил вместе со всем дворянским обществом впечатления польского сейма 1818 г. и пресловутой конституционной речи Александра I. На Кавказе Грибоедов оказался под сильным впечатлением личности и суждений Ермолова, известного своей независимостью и оппозиционностью. Потом в Тифлис приехал В. К. Кюхельбекер, только что вернувшийся из Парижа, где читал свои либеральные лекции, раздражившие русское дипломатическое представительство, и оттуда, конечно, привез Грибоедову много политических новостей. Наконец, многое было добыто Грибоедовым из литературного чтения и из собственных размышлений и переживаний. Ведь Грибоедов был «один из умнейших людей в России», по оценке Пушкина.

15. Хорошим мерилом ранней зрелости и независимости суждений Грибоедова является его общее отношение к той Москве, которую после Г. о. у. стали звать грибоедовскою. Москва была тогда всеобщей любимицей. Были люди, прямо влюбленные в Москву; таков М. Н. Загоскин, который не уставал показывать столицу приезжим и восторгаться ею. И восторги эти относились не только к древностям Москвы, к ее живописности, но и к быту, и в частности — к пышной барской жизни. Даже такие люди, много жившие в Петербурге или за границей, как Вяземский или Пушкин, говорили о Москве и московской барской жизни с большой теплотой и интимной близостью. Вспомним

седьмую главу «Онегина», «Мысли на дороге» Пушкина и его же стихотворение, посвященное московскому вельможе, кн. Н. Б. Юсупову.

Грибоедов, сам москвич по рождению, воспитанию, образованию, родственным связям, относился к Москве иначе. В 1818 г., побывав в Москве, после пяти лет отсутствия, Грибоедов так оценил (письмо к Бегичеву 18 сентября 1818) родной город и родную среду: «В Москве все не по мне. Праздность, роскошь, не сопряженная ни с малейшим чувством к чему-нибудь хорошему. Прежде там любили музыку, нынче и она в пренебрежении; ни в ком нет любви к чему-нибудь изящному». Грибоедову было тогда всего 23 года. И то же самое отношение к Москве он проявил и в 1825 г., т. е. через семь лет, только суждения стали еще резче. После нового пребывания в Москве и успехов в ней своей комедии Грибоедов сообщает декабристу А. А. Бестужеву от 22 ноября 1825 г.: «Что ты пишешь? скажи мне; одно знаю, что оргии Юсупова срисовал мастерской кистью; сделай одолжение, внеси в повесть, нарочно составь для них какую-нибудь рамку. Я это еще не раз перечитаю себе и другим порядочным людям в утешение. Этакий старый придворный подлец!» О другом московском магнате, Шереметеве, Грибоедов высказывается через год в письме к Бегичеву (9 декабря 1826): «Кто нас уважает, певцов истинно вдохновенных, в том краю, где достоинство ценится в прямом содержании к числу орденов и крепостных рабов? Все-таки Шереметев у нас затмил бы Омира; скот, но вельможа и крез. Мученье быть пламенным мечтателем в краю вечных снегов».

Суровое отношение к Москве Грибоедова было хорошо известно его знакомым. Н. В. Шимановский рассказывает, как 22 января 1826 г. на Кавказе, в крепости Грозной, в офицерской квартире, вечером несколько знакомых укладывались спать. «Сергей Ермолов (племянник Алексея Петровича) раздевался, но по обыкновению спорил с Грибоедовым и защищал Москву, которую Грибоедов, к а к и в с е г д а, клеймил своими сарказмами» («Русский архив», 1875, VII, 343).

Эту враждебность к Москве Грибоедов передал целиком Чацкому. Чацкий является из чужих краев в Москву с готовой, зрелой неприязнью к ней. При первой же встрече с Софьей начинает бранить москвичей, в споре с Фамусовым быстро слагает целые филиппики против них; в диалоге с Молчалиным в третьем действии презрительно отзывается о важных москвичах: Фоме Фомиче, Татьяне Юрьевне; на балу не желает подойти к ручке Хлёстовой и хохочет громко по поводу ее слов о Загорецком,— и т. д.

Неприязнь к барской Москве, давняя и глубокая, составляет, таким образом, самобытную черту Грибоедова. От нее исходят многие сатирические высказывания в Г. о. у., вообще весь уклон в разработке бытового материала.

16. И другие идеологические элементы пьесы — более раннего происхождения, чем возбуждения Петербурга 1824 или даже Москвы 1823 г.

В составе позитивной идейности Г. о. у. большое место занимает национализм. Он хорошо вяжется с национализмом декабристов. Однако еще на Кавказе, в общении с Ермоловым, известным немцеедом, Грибоедов мог бы позаимствоваться националистическими возбуждениями. Но и раньше Ермолова и Кавказа Грибоедов сознавал и чувствовал себя националистом. Как раз именно с дороги на Восток, из Воронежа, 18 сентября 1818 г., Грибоедов пишет Бегичеву о своем спутнике, из немцев, канцеляристе Амбургере, вместе с ним назначенном в русскую дипломатическую миссию в Персию: «Мой товарищ — особа прегорячая, бич на смотрителей, хороший малый; я уже уверил его, что быть немцем очень глупая роль на сем свете, и он уже подписывается Амбург*ев,* а не — *ръ* и вместе со мною немцев ругает наповал, а мне это с руки».

Детальные биографические экскурсы не входят в план этой моей работы. Но и того, что представлено здесь, довольно, чтобы удостоверить раннюю зрелость и независимость миросозерцания самого Грибоедова, как и свободу идейности Г. о. у. от непосредственных воздействий встреч и бесед с декабристами и либералами в Москве и Петербурге в 1823—1824 гг.

Все это вовсе не значит, что Грибоедов не связан со своей эпохой. Наоборот. Он органически вырос из родной ему социальной среды, именно среды столичного культурного среднего дворянства. Его Чацкий является лучшим литературным представителем либеральных дворян александровского времени. Только связи эти устанавливались не книгами, не заимствованиями из теоретических рассуждений декабристов, не вовлечением в тайную организацию, а проще и крепче: социальным родством.

В этом отношении близкую аналогию Г. о. у. и Чацкому составляет «Евгений Онегин». Некогда Герцен считал образ Онегина следствием «печальных годов, последовавших за 14 декабря 1825 года». Позднее даже историк Ключевский говорил: из записок и воспоминаний декабристов мы знаем, «чем были Онегины после 1815 года; поэма Пушкина рассказывает, чем стали они п о с л е 1 8 2 5 г о д а». На самом же деле образ Онегина вполне сформировался в сознании Пушкина задолго до 14 декабря и был закреплен в тексте с 1823 г.

Идеология Г. о. у. исторически тем показательнее, что Грибоедов был так независим и зрел в ее разработке. Эта ранняя зрелость и независимость ставит Грибоедова особняком среди поэтов, большею частью очень впечатлительных и податливых на веяния времени. Разве только Толстой в идеологии двух своих монументальных романов так же независим, как Грибоедов.

VI

17. Другой вопрос, связанный с историей идейного состава Г. о. у.,— это вопрос о том, насколько окончательный текст комедии свободен от вмешательства ц е н з у р ы.

Всем было хорошо известно, какие опустошения производила цензура в печатном тексте комедии, начиная с отрывков в «Русской Талии» 1825 г. и до изданий 60-х годов. Почитатели Г. о. у. боролись с этим цензурным насилием, вписывая пропущенные или искаженные стихи в печатные экземпляры (таких экземпляров дошло до нас значительное количество). Воспитанное в нескольких поколениях читателей недоверие к печатному тексту не исчезло и позже, хотя с 60-х годов комедия печаталась уже без цензурных пропусков. Не располагая авторитетным рукописным первоисточником, сами редакторы позднейших изданий не скрывали от читателей, что предлагаемый ими текст не вполне достоверен. Подозрение, что у нас нет настоящего подлинного текста Г. о. у., осложнялось еще тем, что намеренную порчу текста приписывали не только внешнему насилию цензуры, но и самоограничению автора. Рассуждали так, что Грибоедов, зная подозрительность цензуры и мечтая видеть свое произведение в печати и на сцене, сам шел навстречу цензорам, и в том тексте комедии, который передан нам печатной традицией, сам смягчил многое, что без страха перед цензурой сказал бы иначе, смелее и резче. В подтверждение такого предположения можно было бы сослаться на тот факт, что в ранней редакции Г. о. у., действительно, кое-что сказано свободнее, чем в тексте окончательном,— как это изложено выше. О переделках в предупреждение цензурных придирок Грибоедов откровенно говорит в своих письмах 1824 г. Так, Бегичеву он пишет в июне: «Надеюсь, жду, урезываю, меняю дело на вздор, так что во многих местах моей драматической картины яркие краски совсем пополовели: сержусь, восстанавливаю стертое, так что, кажется, работе конца не будет... будет же, добьюсь до чего-нибудь, терпение есть азбука всех наук, посмотрим, что бог даст». А месяца через четыре, около 20 октября 1824 г., он сообщает Н. И. Гречу: «Напрасно, брат, все напрасно. Я, что приехал от Фока, то с помощью негодования своего и Одоевского, изорвал в клочки не только эту статью, но даже всякий писанный листок моей руки, который под рукой случился... Коли цензура ваша не пропустит ничего порядочного из моей комедии, нельзя ли вовсе не печатать.— Или пусть укажет на сомнительные места, я бы *как-нибудь поддел*а*лся к общепринятой глупости и урезал бы*, и тогда весь третий акт можно поместить в Альманахе».

Однако эти заявления раздраженного автора должно принимать с ограничениями. В письме к Гречу говорится о тексте для «Русской Талии». Он был там напечатан и доступен нашему изучению. В нем много цензурных пропусков и грубых переделок, но литературной авторской переработки в угоду цензуре нет. В письме же к Бегичеву Грибоедов сообщает не только, что «меняет дело на вздор», но также, что «восстанавливает стертое». И сопоставляя Жандровский текст, полученный в результате таких переработок, с ранним музейным, мы ясно видим, что по существу идейный состав остался неприкосновенным в позднем тексте. Несколько резкостей отличают музейную редак-

цию, как отмечено выше. Но они уравновешиваются некоторыми разночтениями, появившимися в позднем тексте. В Музейном автографе о придворных нравах XVIII в. было сказано:

Прямой был век *любви* и страха.

В позднейшем тексте «любовь» к царю устранена, и стих звучит резче:

Прямой был век *покорности* и страха.

В М III 38—39 Чацкий говорит:

Есть люди важные, слыли за простяков,
Известных по газетам.

В посредствующем тексте, сложившемся как раз в период хлопот в цензуре, эта реплика получила более резкую форму:

Есть люди важные, слыли *за дураков*:
Иной *по армии*, иной плохим поэтом.

Политическая роль скалозубовщины в окончательном тексте очерчена, как я уже раньше говорил, смелее, чем в раннем:

Избавь. Ученостью меня не обморочишь.
Скликай других, а если хочешь,
Я князь-Григорию и вам
Фельдфебеля в Вольтеры дам.
Он в три шеренги вас построит,
А пикните, так мигом успокоит.

В раннем, т. е. музейном, тексте сказано иначе:

Избавь, с ученостью вы много взяли все-то,
Бог вам премудрость ниспошли.
Дают ли ордена за это?
Давай ученье нам, чтоб люди в ногу шли.
Я школы Фридриха, в команде гренадеры,
Фельдфебеля мои Вольтеры.

Здесь Скалозуб рисуется как недалекий карьерист-фрунтовик: к учености-премудрости он добродушно-небрежен, и фраза: «Фельдфебеля мои Вольтеры» имеет здесь шутливый, безобидный характер.

Но уже в посредствующем тексте реплика Скалозуба существенно переработана, стала суровой и угрожающей: «ученостью меня не обморочишь», «фельдфебеля в Вольтеры дам», «пикните, так мигом успокоит». Здесь бытовой тип армейского служаки вырастает в сим-

вой политической значимости; недаром современники тотчас же ассоциировали его с аракчеевщиной.

В этом моменте, как и в той вставке в последнем монологе Чацкого, о коей речь была выше, мы становимся свидетелями градации идейности Г. о. у., обобщения значимости образов.

Однако, как там попытка морально-философского обобщения, так и здесь попытка обобщения политического не заходит очень далеко. Из комедии Грибоедова можно делать широкие политические и социальные выводы; ее типами можно легко пользоваться как символами общественности. Однако политической комедией в ближайшем смысле Г. о. у. не было [122].

Этого не было даже в изначальных — в самых свободных и интимных — замыслах автора. За сценой — и довольно близко к ней — идет политическая жизнь страны. Молчалин напоминает Чацкому: «с министрами про вашу связь, потом разрыв». Сам Чацкий иронически говорит о «превращениях правлений». Репетилов передает слова Алексея Лохмотьева: «за правительство путем бы взяться надо». Однако это только намеки и просветы в политическую драму. В Г. о. у. с самого начала творческих работ был дан такой массив московского (именно московского, даже не петербургского) барского быта, такой крутой уклон в любовную интригу, что это сразу предопределило тип пьесы и сузило границы идеологии.

18. Выше было установлено быстрое выгорание философского замысла в комедии, не оставившего никакого рефлекса в тексте. Социально-политическая идеология дана в самом раннем тексте. Однако следует и здесь ограничить идеологический захват Грибоедова.

Негативная сатирическая идейность Г. о. у. ярка и горяча; на многие поколения читателей и зрителей она действовала заразительно. Но позитивная идейность — гораздо беднее.

Иногда она просто недоговорена: в вопросе о крепостном праве не ясно, обличает ли Чацкий только эксцессы, злоупотребления или весь институт крепостного права [123]; ведь нам известны горячие тирады убежденных крепостников (например, Карамзина) против «помещиков-зверей», своей жестокостью подрывающих крепостные устои. Иногда же мысль выражена совершенно ясно и договорена до конца, но — не богата содержанием, не глубока.

Вот Чацкий, окончив обличение старого поколения, начинает: «Теперь пускай из нас один из молодых людей найдется», — и наше внимание настораживается: что-то скажет любимец автора о молодых, о новых людях?

Теперь пускай из нас один
Из молодых людей найдется: враг исканий,
Не требуя ни мест, ни повышенья в чин,
В науки он вперит ум, алчущий познаний,

Или в душе его сам бог возбудит жар
К искусствам творческим, высоким и прекрасным —
Они тотчас — разбой! пожар!
И прослывет у них мечтателем! опасным!

В другом, тоже знаменитом, монологе Чацкий определяет иную сторону своей идеологии:

Я одаль воссылал моленья
Смиренные, однако вслух,
Чтоб истребил господь нечистый этот дух
Пустого, рабского, слепого подражанья,
Чтоб искру заронил он в ком-нибудь с душой.
Кто мог бы словом и примером
Нас удержать, как крепкою вожжой,
От жалкой тошноты по стороне чужой.
Пускай меня объявят старовером,
Но хуже для меня наш Север во сто крат
С тех пор, как отдал всё в обмен на новый лад:
И нравы, и язык, и старину святую,
И величавую одежду на другую,
По шутовскому образцу:
Хвост сзади, впереди какой-то чудный выем,
Рассудку вопреки, наперекор стихиям
Движенья связаны, и не краса лицу,
Смешные, бритые, седые подбородки!
Как платья, волосы, так и умы коротки!..
Ах! если рождены мы всё перенимать,
Хоть у китайцев бы нам несколько занять
Премудрого у них незнанья иноземцев.
Воскреснем ли когда от чужевластья мод?
Чтоб умный, бодрый наш народ
Хотя по языку нас не считал за немцев.

Из других высказываний Чацкого соберем еще положительные заявления:

Кто служит делу, а не лицам.

Служить бы рад, прислуживаться тошно.

Хоть есть охотники поподличать везде,
Да нынче смех страшит и держит стыд в узде.

Вольнее всякий дышит
И не торопится вписаться в полк шутов.

Кто путешествует, в деревне кто живет.

Итак, вот каков репертуар этой позитивной идейности: национальное и личное достоинство, служба делу, а не лицам, свобода заниматься науками и искусствами, путешествовать или жить в деревне.

Это — не много и не сложно. И это даже само может стать предметом сатиры или иронии. Добролюбов в одной из своих статей («Современник», 1858, II) именно и вышучивает Чацкого и его единомышленников: «Ни к селу, ни к городу, людям, которые не хотят их слушать и не могут понять, а если поймут, то не могут выполнить их требований, начинают они кричать о Кузнецком мосте и о вечных нарядах, об иголках и шпильках (не замечая слона), восстают против фрака и бритья бород (а сами выбриты и во фраке), против мелочных недостатков, зависящих от обычая и даже приличий, принятых всеми и в сущности никому не мешающих. И тут же вдруг как снег на голову грянут с каким-нибудь маленьким требованием: будь, дескать, добродетелен, служи бескорыстно, ставь общее благо выше собственного и т. п. абстракции, весьма милые и вполне справедливые, но, к несчастию, редко зависящие от воли частного человека».

Здесь есть преувеличения и умолчания. И все же в иронических словах Добролюбова метко указаны слабые стороны в идейности Г. о. у. Речи Чацкого — это не Пестель[124].

Но это даже и не Рылеев.

В знаменитой сатире «К временщику», напечатанной в журнале в 1820 г., т. е. за четыре года до завершения Г. о. у., Рылеев пишет:

Надменный временщик, и подлый и коварный,
Монарха хитрый льстец и друг неблагодарный,
Неистовый тиран родной страны своей,
Взнесенный в важный сан пронырствами злодей!
Ты на меня взирать с презрением дерзаешь
И в грозном взоре мне свой ярый гнев являешь.
Твоим вниманием не дорожу, подлец!..
...Не сан, не род — одни достоинства почтенны...
...Тиран, вострепещи! Родиться может он,
Иль Кассий, или Брут, иль враг царей Катон!..
...Тогда вострепещи, о временщик надменный!
Народ тиранствами ужасен разъяренный!..

Суровость, дерзновенность тона, прямое обличение политического деятеля, и именно царского любимца (Аракчеева), угроза народным восстанием, многозначительные упоминания об убийцах царей — все это гораздо резче, смелее и прямее, чем в Г. о. у.

И общая гражданская патетика в стихах Рылеева часто более высока и значительна, чем в монологах Чацкого. В стихах «Я не

хочу любви твоей» (1824 — год окончания Г. о. у.) у Рылеева читаем:

Полна душа твоя всегда
Одних прекрасных ощущений,
Ты бурных чувств моих чужда,
Чужда моих суровых мнений...
...Не христианин и не раб,
Прощать обид я не умею.
...Любовь никак нейдет на ум.
Увы! Моя отчизна страждет,
Душа в волненьи тяжких дум
Теперь одной свободы жаждет...

«Мои суровые мнения», «моя отчизна страждет», «душа одной свободы жаждет»...

Это, конечно, не те речи, какие обращает к Софье Чацкий. Ведь если бы Чацкий был настроен так, как Рылеев, и если бы это было выявлено в первых актах,— то и финал четвертого акта существенно перестроился бы: Чацкому не надо бы переживать ночное объяснение Софьи и Молчалина как свою личную катастрофу, не надо было бы убегать «искать по свету» и т. д. Эквивалентом, противовесом личной неудачи мог бы оказаться политический энтузиазм (ср. иронические замечания Достоевского [125]).

И здесь, как в моменте философской идейности, не случайно, что Грибоедов уступает в напряженности гражданской лирики и в насыщенности политической идейности поэту-декабристу. Не привлекая к обсуждению обширный круг биографических фактов, скажу, что Грибоедов, будучи кровно родным декабристам, вовсе не был близок их левому флангу. Он был мало вовлечен в политические теоретизации, к планам государственного переворота относился скептически, в 1823—1824 гг. не испытал политического увлечения, а в 1825 г., когда выдающиеся южные декабристы думали, при встречах с поэтом в Киеве, привлечь его ближе к тайному обществу, он оказался, в силу особых личных переживаний, далеким душевно от конспиративных предприятий. Из Киева Грибоедов писал В. Ф. Одоевскому: «Здесь я пожил с умершими: Владимиры и Изяславы совершенно овладели моим воображением; за ними едва вскользь заметил я настоящее поколение».

В силу таких переживаний, как и общего скептицизма, Грибоедов сохранил независимость взгляда [126] на общественное движение 20-х годов.

19. Благодаря тому же он осложнил Г. о. у. эпизодом Репетилова.

Для сквозного действия пьесы появление Репетилова не нужно, оно только приостанавливает стремительный ток борьбы, и мы не обращаем на это внимания просто потому, что сама по себе фигура Репетилова так красочна. По той же причине мы не вдумываемся в

идеологический смысл этого эпизода или легко усвояем ему значение еще одной бытовой детали фамусовской Москвы. Между тем в той тяжбе между старой и молодой Москвой, которой посвящены третий и четвертый акты Г. о. у., Репетилов занимает значительное и своеобразное место. Ведь что он говорит? «У нас есть общество и тайные собрания по четвергам. Секретнейший союз»; в этом тайном обществе «схватятся о камерах (палатах депутатов), присяжных»; там «решительные люди» «таким вещам научат»; там «Лохмотьев Алексей чудесно говорит, что за правительство путем бы взяться надо». Вся эта компания «горячих голов» очерчена в ярко сатирическом тоне, и хотя явственно различие, какое автор делает между нею и Чацким, однако энтузиаст декабристского движения не допустил бы в своем произведении такого рискованного сопоставления. На многих современников Грибоедова оно производило впечатление двусмысленности. Да и сам поэт, кажется, не прочь был воспользоваться этой двусмысленностью, когда Г. о. у. уже стало объективным фактом, и в обстоятельствах, каких автор раньше не мог и предвидеть. С. В. Максимов записал такое показание личного знакомого Грибоедова, кн. Е. О. Палавандова: «Перед близкими людьми Грибоедов оправдывал свою невинность и непричастность к заговору тем, что написал Г. о. у. с прозрачными намеками, которые не умели-де понять, а в Чацком могли бы заподозрить либерала из вернувшихся из-за границы молодых гвардейцев того времени» («Русская мысль», 1887, XII, 187). Можно не доверять словам Палавандова и точности их передачи Максимовым. Однако исследователь Грибоедова, А. Н. Веселовский, записал другое показание — «одного из современников и близких людей к нашему писателю»: «...говорили, что сцена Репетилова с Чацким послужила к оправданию Грибоедова, выказывая его непричастность к намерениям некоторых из членов Союза Благоденствия» («Русский архив», 1874, VI, 1556). Веселовский не называет имени современника, но это, наверно, декабрист Д. И. Завалишин, с которым Веселовский встречался в Москве. Сам Завалишин в своих известных «Записках», рассказывая о сидении под арестом в Главном штабе в 1826 г. и хождении на допросы в Следственную комиссию, сообщает: «Грибоедов смешил нас рассказами, как ему доказывали на основании «Горя от ума», что он должен быть членом тайного общества, а он доказывал противное на том же основании». Замечательно, что это свидетельство подтверждается и совершенно другими источниками. Кавказский знакомый Грибоедова, Н. В. Шимановский, рассказывает: во второй половине ноября 1825 г. в станице Екатериноградской,— тогда там жил Ермолов с отрядом,— «мы собирались всякий день к обеду у А. А. Вельяминова. После гастрономического обеда Грибоедов читал нам по нескольку явлений из только что конченного «Горя от ума», которое и послужило ему впоследствии к оправданию по делу декабристов» («Русский архив», 1875, VII, 339).

Можно спорить о степени влияния Г. о. у. на освобождение Грибоедова из-под ареста. Но несомненно то, что сильным противовесом молодой декабристской России в Г. о. у. явилась интермедия о Репетилове [127]. Только человек, настроенный рассудительно и скептически, мог позволить себе такую вставку. В общей экономии пьесы эпизод с Репетиловым имеет такое же значение и назначение, как эпизод с Кукшиной и ее компанией в «Отцах и детях» [128].

Четвертый акт комедии, где появляется Репетилов, писался не на Востоке, а в деревне Бегичева, в 1823 г. (Музейный автограф). И если не бытовые и психологические черты Репетилова, то его реплики о тайных собраниях, секретнейшем союзе, камерах депутатов — вся его общественная позиция взяты Грибоедовым из наблюдений и размышлений новых, по приезде в Москву из Тифлиса.

Возвращаясь к вопросу о цензурных вторжениях в текст Г. о. у., мы можем теперь к наблюдениям над разновременными редакциями комедии прибавить еще многие биографические факты. И те и другие одинаково подтверждают, что идеология Г. о. у. и самого Грибоедова не была настолько радикальна, чтобы поэт вынужден был сильно калечить текст для печати сравнительно с ранним рукописным.

Наоборот: идейный состав Г. о. у. сбережен в окончательном тексте полностью. Не утрачена ни одна тема, ни один идеологический мотив. Исчезли только некоторые резкие, яркие формулировки.

VII

20. Г. о. у. — жемчужина русской драматической поэзии. В русском классическом репертуаре нет другой пьесы, которая была бы так богата политическим содержанием — при совершенстве художественной формы. Г. о. у. ярко отображает общественное движение александровского времени. Переполненное высоким авторским лиризмом, оно заражало им одно за другим поколения читателей и зрителей. Декабрист Беляев в своих воспоминаниях пишет: «Комедия «Горе от ума» ходила по рукам в рукописи, слова Чацкого: все распроданы по одиночке — приводили в ярость». На вопрос, заданный декабристу Штейнгелю на следствии: «какие сочинения наиболее способствовали развитию в нем либеральных взглядов», он наряду с Вольтером, Гельвецием, Радищевым назвал рукописное Г. о. у. Декабристы прибегали к комедии Грибоедова, как к агитационной брошюре. По свидетельству Завалишина, осенью 1825 г., перед разъездом офицеров в обычные отпуска, поклонники Г. о. у. несколько дней сряду собирались у Одоевского, у которого жил Грибоедов, чтобы в несколько рук списывать комедию под диктовку — и потом распространить ее в провинции. Так декабрист Пущин привез Г. о. у. Пушкину в Михайловское, так декабрист Гангеблов повез список комедии из Петербурга на Кавказ. Герцен, горячий

поклонник Г. о. у., сливал Чацкого с декабризмом. А Добролюбов, в отроческие годы, мечтал походить на Чацкого. Историки русской литературы и общественности, как и преподаватели словесности, сделали Г. о. у. излюбленной иллюстрацией к общественному движению александровского времени.

При таких условиях ожидалось бы, что идейность Г. о. у. будет изучена всесторонне — и в своей завершенной системе, и в своих связях с декабризмом, и, наконец, в своей внутренней эволюции. Однако этого не случилось. Даже той простой систематизации идейных мотивов, какая предложена выше, никогда не было произведено, как это ни странно. Связи с декабризмом еще предстоит изложить в исчерпывающем специальном историко-биографическом исследовании. Эволюция идейности внутри разновременных редакций комедии впервые излагается в предлагаемой работе.

Из нее впервые становится ясным многое такое, что прежде понималось или смутно, или превратно.

Приходится прежде всего устранить недоразумение, посеянное самим поэтом: в комедии нет и не было на всем протяжении ее творческой истории элементов «высшего значения», философских. Только в первоначальных замыслах произведения можно допустить такой уклон. Все, что мы знаем о всех фазах текста Г. о. у.— от мемуаристов, из переписки драматурга, из рукописей пьесы,— удостоверяет нас, что в комедии сразу обнаружился общественно-бытовой массив, не оставивший места мотивам философским. Это выключает Г. о. у. из группы произведений «мировой скорби», куда готовы были отнести комедию ее неумеренные обожатели.

Выключением философских мотивов сразу суживается и определяется идеологический круг Г. о. у. В творческой истории комедии мы не наблюдаем таких исканий и блужданий идеологического порядка, как, например, в девяти редакциях «Идиота» Достоевского. Самый склад ума, реалистического, позитивного, быстро склонил поэта к проблемам политическим и социально-бытовым, а не философским.

Что касается мотивов социально-политических, то и в этом круге приходится устранить некоторые недоразумения и преувеличения. Репутация политического памфлета, идущая от декабристов и Герцена, с одной стороны, и общеизвестность цензурных гонений — с другой создали вокруг пьесы Грибоедова легенду, будто ее обычный текст недостоверен и сильно урезан именно в области общественно-политических высказываний. Предполагалось, что радикальные настроения, какими Грибоедов должен был зарядиться в декабристской среде, выразились бы в пьесе сильнее, глубже, если бы не цензура. Кое-кто, как В. Л. Бурцев, даже надеялся, что среди многочисленных, рассеянных повсюду списков Г. о. у. найдется подлинный, потайной текст пьесы, раскрывающий политическую идеологию во всей ее смелости и полноте. Но теперь опубликованы и изучены все основные авторизованные рукописи Г. о. у. Мною изучено свыше полутораста других, анонимных списков комедии. Никаких потайных «полных» текстов

не найдется и не было. А из тех, что имеются, видно, что цензура не была опасна творческой работе драматурга [129]. Если в ранней редакции встречаем формулы более резкие, чем в редакции окончательной, то бывало и наоборот. В общем, идейный состав остался тождественным на всем протяжении творческого пути.

Правда, этот состав не был очень радикален. Сопоставление с произведениями декабристов Барятинского и Рылеева это сразу оттеняет. То же подтверждает анализ комедийного текста. Выше было установлено,— неожиданно, быть может, для многих,— что идеологический материал, например, по крепостному праву в комедии довольно беден, мало определителен. Но современная историческая наука, разлагая золотую легенду о декабристах, уже установила, что и социальный захват самого декабризма был неглубок и что, например, прославленный за свой аболиционизм Николай Тургенев как раз в крестьянском вопросе оказался весьма умерен и по-дворянски пристрастен. Впрочем, и у Рылеева наблюдаем характерные перебои: в 1820 г. он печатает знаменитую оду «Временщику», а тремя годами позже, в 1823 г., издает не знаменитую, но характерную оду на тезоименитство великого князя Александра Николаевича, где устами «Великой», т. е. Екатерины II, наставляет будущего царя: «Твой долг — благотворить народу», «дарованья возвышать», «веру укрепи в сердцах» — и прочее благонамеренное [130]. Сам Грибоедов, несомненно, был еще умереннее. Его политическая сдержанность и скептицизм ярко сказались на вводном эпизоде — на интермедии о Репетилове. Конечно, Грибоедов не мог в пьесе писать резче, чем думал.

Зато в мышлении своем он оказался замечательно зрел и независим. В литературных кругах доселе живет уверенность, что политический пафос и идеология Г. о. у. сложились в общении Грибоедова с декабристами, когда он, после огромного перерыва, вернулся из «добровольной ссылки» на Восток вновь в Москву и в Петербург и в столице сблизился с руководителями Северного общества. Биографические разыскания и палеографический и текстологический анализ рукописей Г. о. у. удостоверяют, что эта схема совершенно не соответствует фактам. Первые два акта Музейного автографа написаны на Кавказе, до приезда в Москву. Вторые два — в деревне, до приезда в Петербург. Весь идеологический корпус был готов до встречи с декабристами.

Этим утверждается величайшая зрелость мысли Грибоедова. Если в идеологии своей пьесы он совпал с декабристами и те ее приняли как свою, это свидетельствует не о влиянии декабристов на Грибоедова, а о том, что он и они социально были в ближайшем родстве.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ



I

1. Исследование творческой истории Г. о. у. закончено.

Возможно, что в будущем найдутся новые факты, например, безвестные варианты комедии, которые дополнят в чем-нибудь картину развития Г. о. у. или частично ее видоизменят.

Возможно, что и наличный документальный материал даст кому-нибудь (может быть, и мне самому) возможность сделать новые наблюдения и выводы или частично исправить или уточнить суждения.

Но в основном творческая история Г. о. у. не может быть изложена иначе, чем это сделано выше,— просто потому, что такого изложения требовали документы, факты.

И пора учесть результаты.

Результатность исследования, конечно, зависела в какой-то степени от особенностей самого исследователя. Но еще больше зависела она от полноты сохранившихся материалов и от особенностей творческого процесса у Грибоедова.

Гениальное произведение XII в. «Слово о полку Игореве» не имеет и не будет иметь исследования творческой истории. До нас не только не дошли черновые автографы поэмы, не только нет ее подлинной беловой рукописи, но погиб в пожаре 1812 г. и тот поздний список, с которого напечатано неисправное издание 1800 г. Не только внешней истории произведения, не только биографии автора,— мы не знаем даже его имени.

Десятки литературных произведений позднейших веков находятся еще в худшем положении, чем «Слово о полку Игореве», так как дошли до нас даже не в плохих, неисправных списках, а в переделках, принадлежащих иным, тоже безымянным литераторам.

В сравнении с такими произведениями, конечно, Г. о. у. стоит в неизмеримо выгодных условиях.

Но чтобы точнее учесть положение исследователя и исследования творческой истории Г. о. у., необходимо сопоставить комедию с иными прославленными прозведениями литературы XIX в.

По переписке Тургенева с Полонским, Анненковым, Стасюлевичем и другими, по воспоминаниям современников, по новейшим архивным

публикациям А. Мазона [131] — можно с огромными и выразительными подробностями воссоздать внешнюю историю романа «Новь»: возникновение замысла, первые приступы к работе, ее бытовые условия, периоды ее оживления, перерывы в ней, сведения о накоплении черновых рукописей, о переписке беловых текстов, о присылке, исправлении и отсылке корректур, о чтениях романа по рукописи в кружках, о цензурных слухах и опасениях, об изменениях в тексте по совету друзей. Имеется масса точных хронологических дат этой истории. При этом внешняя история переплетается с творческой: корректуры — с художественной переработкой, чтения вслух и советы друзей — с ней же, толки о цензуре — с приспособлениями к ней текста и т. д.— В письмах к Н. А. Любимову и М. Н. Каткову (а также — к Пуцыковичу) в 1879—1880 гг. Достоевский подробно излагает ход работ по роману «Братья Карамазовы». Здесь говорится и о внешних обстоятельствах писания: точные подсчеты посылаемых почтовых полулистков рукописи, указания на корректурные неисправности в печатном журнальном тексте, хронологические даты работ — по месяцам, неделям и дням. Но здесь же говорится о планах еще не написанных глав, сообщается о «внезапных, неожиданных» эпизодах творчества, дается сгущенное изложение идеологических построений, например, воззрений на социализм.— Так же, или еще более обильна внешняя история романа «Воскресение» — при наличии дневников Толстого, изобилии его переписки, воспоминаний о нем, сохранившегося рукописного и корректурного текста. По дневникам Толстого можно замечательно точно и подробно проследить, как шли работы по написанию четырех последовательных редакций «Детства». Особенно подробно отмечались Толстым в дневнике работы над четвертой, окончательной редакцией «Детства» — с 30 мая по 3 июля 1852 г. в Пятигорске. Здесь — чуть не ежедневные бюллетени о ходе работы. Так как рукописи разновременных редакций «Детства» сохранились, то хроника работ в дневнике получает еще большее значение при изучении творческой истории.— Автограф «Дубровского» тщательно датирован Пушкиным по главам, с 21 октября 1832 по 6 февраля 1833 (всего — 22 даты).— Обильна хронология и вообще внешняя история «Мертвых душ».

Как широко раскрываются иногда самим автором замыслы поэтического произведения, видно на примере драмы А. Блока «Роза и крест». Сам Блок изложил их в ряде статей: 1) Первоначальный набросок — 1912 г., 2) «Записки Бертрана, написанные им за несколько часов до смерти»,— 1913; 3) Наброски — 1916; 4) «Роза и Крест. К постановке Художественного театра»— 1916; 5) «Введение. К постановке»— 1916.— В обширном письме к Суворину от 30 декабря 1888 г. Чехов дает пространную характеристику действующих лиц пьесы «Иванов», в особенности — самого Иванова.— Свое понимание трагедии «Смерть Ивана Грозного» А. К. Толстой раскрывает в обширном «Проекте постановки на сцену трагедии».

У многих поэтов сохранялись программы и планы и дру-

гие подготовительные материалы к строительству крупного произведения. От Пушкина до нас дошли программы «Кавказского пленника» (1820), комедии в стихах (1821), «Наполеона» (1821), «Бориса Годунова» (1825), «Галуба» (1829 сл.). Среди рукописей «Евгения Онегина» сбереглась программа в прозе монолога-проповеди Евгения Татьяне в IV главе.

У Островского обычны планы комедий, иной раз в двух, в трех редакциях. Так, для «Бедной невесты» имеется три разновременных плана, по которым потом последовательно разрабатывались три редакции комедии. Это позволяет отчетливо следить за эволюцией сценария «Бедной невесты».

В творчестве Тургенева такие первичные моменты в развитии произведения закреплялись особенно наглядно. Он имел обыкновение составлять «формулярные списки» — условные биографии для будущих героев задуманного романа. Так это было сделано для романа «Накануне». Проф. Мазоном опубликованы замечательные материалы для первичной истории романа «Новь». Это, во-первых, «концепт» 1870 г.— запись первых мыслей о романе («Мелькнула мысль нового романа...» Затем — список действующих лиц романа — вероятно, 1872 г., и второй список действующих лиц того же 1872 г., оба очень краткие. К тому же 1872 г. относится «Формулярный список лиц новой повести»,— подробно разработанная характеристика одиннадцати действующих лиц. К 1872 же году относится «Краткий рассказ новой повести» — подробный проспект содержания романа. Наконец, к 1874 г. надо отнести другой проспект, аналогичный по типу предыдущему, но еще более разработанный. Сопоставляя эти документы с написанным позднее романом, мы необычайно наглядно следим, как постепенно проясняется замысел романа, как все отчетливее определяются образы действующих лиц и пополняется их состав, как новые движения в революционном народничестве отображаются в концепции романа, как разрабатывается его сюжет, и т. д.

Что касается чисто художественных, творческих работ, то имеются яркие образцы богатой творческой истории произведения. Для «Войны и мира» мы располагаем четырьмя крупными редакциями. В их сменах многое подвергалось радикальной ломке. Так, образ князя Андрея Болконского переработан до неузнаваемости. Среди творческих переработок романа-эпопеи особое место занимает издание 1873 г. (повторенное и в 1880 г.), где помимо многих стилистических переделок осуществлен смелый опыт отвода теоретических рассуждений о войне, об истории, о героях и массах — в конец книги. А в издании 1886 г. наблюдаем обратный процесс: внедрения в текст редуцированных было теоретизаций: кажется, единственный такой случай в летописях нашей литературы [132].

В первоначальной схеме «Бесов» не было героя Ставрогина. Его образ возник гораздо позже; вместе с ним внесено в роман еще несколько крупных образов. Выше указывалось, каким крупным переработкам подвергся состав действующих лиц «Дяди Вани»,

Но еще выразительнее история романа «Идиот». Сохранилось в черновых рукописях восемь последовательных проектов-планов романа, девятый осуществлен в печатном тексте. На протяжении творческих работ менялись сценарии, перерабатывались образы, существенно перестраивались идейные концепции,— все находилось в бурном движении. Творческая история «Идиота» полна драматизма, выразительности, наглядной результатности [133].

2. Такой внешней выразительности творческая история Г. о. у. не имеет.

Для внешней истории пьесы мы не обладаем таким обильным материалом, как для «Нови» или «Отцов и детей». Современники, близкие свидетели творческих работ, проявили необычайную скупость в воспоминаниях. О тифлисских работах Кюхельбекер оставил нам буквально три строчки, значительных, но глухих. О деревенских работах 1823 г. мог бы многое и важное рассказать Бегичев, но и он был лаконичен. Бурные творческие работы в Петербурге в 1824 г. протекали на глазах Жандра, литератора и драматурга,— и кроме нескольких беглых замечаний о «брульонах» мы ничего от него не получили. Другие современники или не были посвящены в работу драматурга, или тоже были скупы и ограничились мелочами (как Вяземский).

Сам Грибоедов не оставил нам дневников, по которым мы, как по дневникам Толстого для «Детства» или, скажем, для «Казаков», следили бы за ходом работ над Г. о. у. В переписке Грибоедов был скуп, и такие письма, как к Бегичеву (июнь 1824) или к Катенину (январь 1825), являются редчайшими исключениями. Сохранившийся до нас черновой набросок о «первом начертании сценической поэмы» глух и полон недоговоренностей.

Итак, для внешней истории Г. о. у., для выяснения авторских замыслов и ранних исканий мы не имеем таких богатейших данных, как для некоторых произведений Толстого или Достоевского.

Для истории внутренней, творческой нам также недостает многого. Выше, в истории текста, подведены итоги нашим утратам. Напомню только, что исчезла рукопись посредствующей редакции («брульоны»), которая по своему значению была бы равноценна Музейному автографу и Жандровской рукописи, этим драгоценным свидетелям творческой работы Грибоедова. Программ, планов драматург не оставил.

Было бы, однако, несправедливо жаловаться на совершенную скудость документальных данных по творческой истории Г. о. у. Наоборот, итоги текстовой истории пьесы убедили нас, что, во-первых, мы имеем ее крепкий, незыблемый, завершенный, окончательный текст. В этом отношении Г. о. у. поставлено несравненно лучше, чем многие крупные классические произведения русской литературы. «Евгений Онегин» дошел до нас в таком спорном состоянии, что редакторы до сих пор колеблются, как его печатать: с «пропущенными

строфами» или без них. Исследование М. Гофмана по рукописям только углубило запутанность положения с окончательным текстом романа. Некоторые главы, например четвертая, пятая, в рукописях сохранились неполно, в отрывках. А вновь открытая «десятая глава» обнаружила перед нами странную, неожиданную незавершенность художественной воли поэта, который, оказывается, находил возможным «продолжать» роман после того, как довел его развитие до катастрофы.

«Мертвые души» раз навсегда остались недовершенными, о чем красноречиво свидетельствуют фрагменты второго и третьего тома.

Незавершена и поэма «Кому на Руси жить хорошо». Текстологи еще спорят, в каком порядке следует печатать наличные главы, и сверх того явно, что огромный корпус произведения остался недостроенным, и можно только гадать, как он завершился бы.

Необычайно трудно положение с текстологий и творческой историей «Воскресения» Толстого [134].

В сравнении с названными произведениями (и с многими другими) Г. о. у. находится в лучших условиях. Окончательный текст, авторизованный в Булгаринском списке, непоколебим. Музейный автограф и Жандровская рукопись устанавливают ранний и срединный этапы творческого пути, и это дает нам возможность воссоздать основные, крупнейшие моменты творческой истории, а некоторые отдельные эпизоды раскрываются во всей полноте.

3. Но результатность исследования зависит не только от полноты сохранившихся рукописных материалов — из всего количества когда-то имевшихся,— но и от особенностей творчества данного писателя.

Можно утверждать, что в известном случае познание и изложение творческой истории останутся все равно неполными, хотя бы до нас дошла решительно каждая строчка, написанная поэтом и период творчества данного произведения.

Дело в том, что творческий процесс не равен его письменному закреплению. Многое возникает, созревает или замирает в творческом сознании, не переносясь на бумагу. Достоевский писал А. Н. Майкову из Женевы 31 декабря 1867 г. о работах над «Идиотом»: «Я стал мучиться выдумыванием нового романа. Старый не хотел продолжать ни за что. Не мог. Я думал от 4-го до 18-го декабря нового стиля включительно. Средним числом, я думаю, выходило планов по шести (не менее) ежедневно. Голова моя обратилась в мельницу. Как я не помешался — не понимаю. Наконец, 18 декабря я сел писать новый роман, 5-го января (нового стиля) я отослал в редакцию пять глав первой части». Поразительна эта бурная смена планов «Идиота» в течение первых двух недель творческих работ. Для психологии художественного творчества, для исходного замысла «Идиота», для осознания комплекса разных рудиментов и элементов в окончательном тексте эти ранние мысли и начинания были бы драгоценны. Но на бумагу они не были положены,

да и не могли в силу молниеносной быстроты своих смен. Так и остались для нас недоступны.

Относительно «Бориса Годунова» Пушкин, по свидетельству Анненкова, говорил друзьям, восхищавшимся диалогом Самозванца и Марины, что «первоначальная сцена, совершенно оконченная в уме его, была несравненно выше, несравненно превосходнее той, какую он написал»,— Пушкин вовремя не закрепил ее на бумаге, а через две недели многие черты прежней сцены изгладились из памяти его.

Как и Достоевский, как и Пушкин, Грибоедов, конечно, не закреплял на бумаге решительно все, что только проходило через его сознание за все время творческих работ по Г. о. у. Но от многих других поэтов Грибоедов отличался тем, что его творчество было уверенным, стремительным, сразу зрелым. Если иные не могли и мыслить поэтически иначе, как с пером в руке (ср. Юр. Олеша), то Грибоедов, очевидно, прибегал к письму, когда мысль уже созревала и оформлялась в его сознании.

Литературоведы знают тому выразительные аналогии. Так, пьеса Блока «Незнакомка», будучи подготовлена циклом лирических стихотворений, сложена была необычайно быстро, и черновик писан сразу чернилами, как беловик, почти без переработок. Исследователь Блока, П. Н. Медведев, говорит: «...черновики «Незнакомки» не дают сколько-нибудь значительных материалов по истории создания ее»; «можно сказать, что «Незнакомка» не имеет истории». Относительно своей сказки «То, чего не было», Гаршин пишет матери: «Она вся была уже совсем готова, в голове, и написал я ее как под диктовку».

Именно так писал часто Грибоедов. Многие замыслы, формулы и схемы Г. о. у. сложились в его сознании без переноса на бумагу. Ниже к этому еще придется возвратиться, и я приведу примеры, здесь же необходимо подчеркнуть, что показательность и внешняя результатность исследования творческой истории Г. о. у. такой особенностью Грибоедова сильно уменьшается.

Для уточнения следует поставить вопрос о самом типе редакций Г. о. у. При неразработанности нашей текстологической терминологии, термин «редакция» нередко употребляется там, где лучше следовало бы сказать: вариант, поправка, переработка, разночтение. У нас говорят о «редакции» отдельной фразы, стиха. Однако редакцией следует называть обширную переработку текста, заметно отличающую новый текст от прежнего.

Но такие обширные, систематические переработки-редакции бывают разных типов. Бывает, что произведение подвергается простым сокращениям, например, драматические пьесы, длинноты коих препятствуют сценической постановке. Бывают редакции стилистические, когда поэт не трогает в произведении ничего, кроме слога, зато язык, слог, стиль подвергаются систематической, сквозь все произведение, переработке. Так Достоевский пе-

работал слог «Двойника» для второго издания. Бывают редакции идеологические, по мотивам сильно изменившихся воззрений писателя. Например, у Чехова — «Певичка» и другие произведения. Бывают редакции композиционные; автор переставляет главы, части, сцены, действия своего произведения. Так это бывает у Островского. Бывают переработки-редакции всего произведения в целом. Но бывают редакции отдельных крупных частей, например, у Чехова в пьесах — переработки четвертого, финального акта.

Что касается Г. о. у., то в сопоставлении с редакциями, например, «Войны и мира» ни одну редакцию комедии нельзя признать радикальной. Ни образы, ни композиция, ни идейность не подвергались в Г. о. у. существенной переработке. Строго говоря, разница между Музейным автографом и Жандровской рукописью — разница скорее всего стилистическая, да еще, в четвертом действии,— частично — композиционная.

4. Творческая история Г. о. у. в силу этого иногда становится невыразительна сама по себе. Вместе с тем она может обмануть преувеличенные ожидания, с какими кто-нибудь стал бы требовать от отдельной конкретной монографии того, чего можно ожидать только от целой группы аналогичных исследований, т. е. заполнения всех тех категорий, какие мыслятся в общем теоретическом определении творческой истории.

В Введении мною было уже обусловлено, что в имманентный анализ творческой истории Г. о. у. я не ввожу изучение «литературных влияний» — русских и западных. Я не ввожу изучение бытовых прототипов действующих лиц комедии. Не ввожу подробное изложение связей Г. о. у. с ранними произведениями Грибоедова. В других случаях подобные изучения дают яркие результаты, а здесь, по причинам, изложенным мною в Введении, они таких результатов дать не могли.

Из исследования были исключены и влияния общественных движений на Г. о. у. Понимая под общественными движениями конкретные события современности, я констатировал в творческой истории Г. о. у. своеобразный случай, когда художественное произведение, тесно связанное с общественностью эпохи, созревало независимо от непосредственных возбуждений политического движения. В этом отношении Г. о. у. контрастирует с «Бесами» Достоевского, с «Новью» Тургенева.

При таких условиях изучение влияний общественных движений подлежало замене изучением более глубоких и властных влияний: социальной среды. Но имманентный анализ творческой истории Г. о. у., в силу ее своеобразия, не давал к тому прямых материалов.

Зависимость литературного произведения от социальной среды приходится в данном случае устанавливать методом ретроспективным, биографическим, и этому мною посвящено особое исследование: «Грибоедов и декабристы» (из коего краткий экстракт

предложен во вступительной статье к тексту Г. о. у. в серии «Русские и мировые классики») [135].

Впрочем, неизбежно приходилось иногда прибегать к ретроспективному, историко-биографическому методу при анализах идейности Г. о. у. И наоборот, имманентный анализ разновременных редакций Г. о. у. не мог не дать материала для существенных социологических выводов. Они намечались уже выше; ниже они вновь и несколько подробнее будут сформулированы — как установки, подлежащие еще проверке и укреплению в историко-биографическом исследовании связей Грибоедова с декабризмом, т. е. с социальной средой.

5. Г. о. у. занимает такое исключительное положение в творчестве Грибоедова, оно так неизмеримо выше других его произведений, и этих произведений так мало, что Грибоедова следует считать литературным однодумом.

В Введении было оговорено, что принципиально надо включать в творческую историю анализ связей изучаемого произведения с ранним творчеством автора.

Эти связи бывают многообразны. Я ссылался на Лермонтова, у которого образ Печорина сквозил и в лирике, и в драме, и в поэмах, на Толстого — с его излюбленным Нехлюдовым и на другие примеры, когда один и тот же образ переходит из одного произведения в другое и этим связывает разновременные акты творчества одного поэта в непрерывную цепь, творческий ряд.

Но эта связность творчества, где творческая история одного произведения является только этапом всего творческого пути поэта, не исчерпывается лишь образами-героями. В предисловии к своему собранию стихотворений в издании 1911 г. Блок пишет: «Каждое стихотворение необходимо для образования главы, из нескольких глав составляется книга, каждая книга есть часть трилогии, всю трилогию я могу назвать «романом в стихах»: она посвящена одному кругу чувств и мыслей, которому я был предан в течение первых двенадцати лет сознательной жизни». Эти слова не следует понимать так, что двенадцать лет назад поэт составил себе стройный план трилогии-романа и потом последовательно осуществлял этот логический план. Речь идет о непреднамеренной, естественной циклизации многочисленных произведений-стихотворений, рождающихся разновременно, но в одной художественно-психологической стихии. Осознание каждого из них неполно без изучения всей их совокупности.

Прочтя в «Русском инвалиде» сообщение о смерти русского солдата, попавшего в плен к кипчакам, Ф. М. Достоевский написал в «Дневнике писателя» за 1877 г. главу: «Фома Данилов, замученный русский герой». Затем эту историю Достоевский перенес в роман «Братья Карамазовы» (глава «Контроверза»).

Лирическая драма Блока «Балаганчик» возникла из стихотворения того же имени. В 1876 г. Гаршин написал стихотворение

«Пленница» («Прекрасная пальма высокой вершиной в стеклянную крышу стучит»...); оно осталось в рукописи (опубликовано посмертно в 1889 г.); а летом 1879 г., т. е. через три года, Гаршин переделал стихотворение в известный рассказ «Attalea princeps». У того же Гаршина рассказ «Происшествие» (1878) становится эпизодом повести «Надежда Николаевна» (1884). Стихотворения, входившие в сборник Андрея Белого «Пепел» (1908, нов. изд. 1929), писались в разное время. Но они творчески связаны, и сам автор об этом говорит: «Композиция стихов в отделы являет самую тему «Пепла» в виде лирической поэмы в 4-х частях» (I. Глухая Россия. II. Мертвый город. III. В полях. IV. Злая деревня). О «самоповторениях» у Лермонтова и у Пушкина писали немало (А. Л. Бем, Б. М. Эйхенбаум, В. Ходасевич).

Как дробные, разнообразные, но чем-то родственные замыслы и начинания постепенно подтягиваются к одному ядру и смыкаются в одном произведении, можно наблюдать на прозаических отрывках у Пушкина начала 30-х годов, примкнувших потом к «Египетским ночам» (см. работу П. И. Новицкого [136]).

Особый тип представляют изучения циклов, сюит, групп однородных по жанру произведений данного автора. Таковы, например, купеческие комедии Островского. Каждая из них имеет свою историю, но особый интерес их последовательного (в хронологическом порядке написания) анализа заключается в том, что их связывает не только единство того или иного отдельного героя, как, например, Миша Бальзаминов, но и единство художественных приемов в изображении быта, компоновке массовых сцен, в обработке сценариев, в применении юмора и мелодрамы, и т. д.

Конечно, никогда не следует забывать, что «творческая история» не есть «творческий путь» и что центром творческой истории должно быть одно-единственное произведение. Но оно имеет не только историю, но и праисторию и как-то связано с предшествующими произведениями.

6. Как уже сказано в Введении, ранние произведения Грибоедова мало дают для творческой истории Г. о. у. То, что взято было из них выше для сопоставлений с языком, стихом, образами и другими элементами Г. о. у., скорее удостоверяет контраст, чем сходство Г. о. у. с ними. В сравнении с ранними произведениями, Г. о. у. даже в самом раннем своем тексте, музейном, является так художественно зрелым, богатым, что представлялось бы невероятным, если бы оно было написано в том же 1818 г., что и «Притворная неверность». Но мы относим написание первых двух актов Музейного автографа к тифлисскому времени, т. е. ко времени около 1822 г. Значит, между «Притворной неверностью» и ними лежит промежуток года в четыре. Мы вправе, мы должны предположить, что этот промежуток заполнен некоторыми литературными опытами Грибоедова на Востоке, только не дошедшими до нас. Правда, в своих письмах за эти годы Грибоедов жаловался друзьям: «веселость утрачена,

не пишу стихов, может и творились бы, да читать некому, сотруженники не русские» (Катенину, февраль 1820); «...я давно отшатнулся, отложился от всякого письма, охоты нет, ума нет» (Шаховскому? 17 ноября 1820). Однако в одном из таких писем (Н. А. Каховскому, 3 мая 1820) мы находим отрывок шутливого стихотворения и две эпиграммы на смерть доктора Кастальди. Далеко не все письма Грибоедова тех лет дошли до нас. Его личный архив почти не сохранился. Вполне вероятны поэтические опыты, являющиеся литературной тренировкой Грибоедова перед Г. о. у.,— хотя большого их обилия мы не можем допустить ввиду цитированных заявлений в письмах.

Как уже установлено выше в истории текста, Музейный автограф, именно его первые два акта, представляет собою беловую рукопись, которой предшествовали черновики. Они до нас не дошли, но были бы драгоценны, так как именно в них всего ярче отразились, конечно, ранние опыты драматурга — в выработке свободного стиха, в обрисовке образов, в компоновке сцен, в композиционной стройке.

Но с этими ранними этюдами мы переходим от праистории Г. о. у. к истории комедии.

7. Какова продолжительность этой истории?

В литературоведении известны самые разнообразные примеры продолжительности созидания отдельного произведения. Флобер начал «Искушение св. Антония» в 1848 г., потом вернулся к нему в 1856 г., закончил же только в 1874 г., т. е. через двадцать пять лет от первых опытов. Поэму «Кому на Руси жить хорошо» Некрасов задумал около 1860 г. Частями она появлялась в печати, но Некрасов продолжал над нею работать — в течение семнадцати-восемнадцати лет, да так и не смог довести текст до полного завершения. Над «Слепым музыкантом» Короленко начал работать в 1885 г., в шестом издании (1898) он сильно переработал текст, а затем вносил частичные изменения и позже, под конец жизни, т. е. работал над повестью около тридцати лет. Творческая история «Обрыва» растянулась на двадцать лет (1849—1869). Работы над «Онегиным» продолжались около девяти лет (1823—1831). Над «Фаустом» Гёте проработал около шестидесяти лет — всю свою жизнь.

Замечательно, что очень длительную историю имели не только монументальные произведения, но и произведения по объему небольшие. «Казаки» Толстого писались около одиннадцати лет (1852—1862) и имели очень сложную стилистическую и идеологическую историю. Маленький, всего в два печатных листа, рассказ Тургенева «Призраки» писался с 1855 по 1863 год, т. е. восемь лет, и стоил автору огромных трудов [137].

Но имеются и обратные примеры. Тот же Тургенев «Клару Милич» писал с начала по конец августа 1882 г., меньше месяца. Над огромным томом «Идиота» Достоевский работал всего около полутора лет (с осени 1867). «Преступление и наказание» писалось не больше

как четыре — четыре с половиной месяца (с августа по декабрь 1865). Роман же «Игрок» (десять печатных листов) был написан Достоевским в двадцать четыре дня (с 4 по 28 ноября 1866).

Иногда длительность работ объясняется теми или другими специфическими причинами (трудность темы, выработка оригинального жанра, бытовые и материальные осложнения и т. д.). Но часто она зависит от особенностей творческой организации данного поэта. Так, Достоевский работал быстро, стремительно. Гончаров же работы над своими романами растягивал на многие годы, десятилетия — по лимфатичности своего творческого темперамента. Но и потому, что был полупрофессионалом.

Грибоедов принадлежит скорее к первой группе, чем ко второй.

После анализа версий Шнейдера, Бегичева и Бебутова мы возникновение замысла Г. о. у. относим ко времени не раньше 1820 г. Текстовые же работы вернее отнести к жизни в Тифлисе, с конца 1821 г. А так как завершение их необходимо приурочить к лету 1824 г., то в сущности творческая история Г. о. у. продолжалась не больше трех лет. Для такого трудного жанра, как комедия в стихах, этот промежуток времени следует признать коротким, а творческий процесс у Грибоедова — быстрым.

При этом следует учесть те перерывы, которыми пересекались творческие работы.

Для психологии творчества любопытно, что нередко в работах над поэтическим произведением оказываются огромные перерывы: работа пресекается, и автор никак не может заставить воображение вернуться к данному произведению, хотя одновременно он может создавать другие, значительные вещи. Так это часто случалось с Тургеневым. («Призраки», «Дым»). Начав «Новь» в 1870 г., Тургенев думал быстро закончить роман; в 1873, в 1874, в 1875 гг. он все уверяет редактора «Вестника Европы» Стасюлевича, что скоро вышлет рукопись. Но работа не двигалась и год, и два, и три. А в 1876 г. необычайно быстро роман был кончен.

Первый замысел «Холстомера» записан Толстым в дневник 31 мая 1856 г. Но работа не началась. Около апреля 1863 г., т. е. через семь лет, Толстой вернулся к «Холстомеру» и начал писать «историю пегого мерина». Однако остался недоволен работой и бросил ее неоконченной. В 1885 г. С. А. Толстая выпросила рассказ у мужа для его собрания сочинений. Толстой исправил старую рукопись, написал недостававший конец, и «Холстомер» был напечатан в 1886 г.— через тридцать лет после первого замысла и через двадцать три года после чернового текста [138].

В созидании «Искушения св. Антония» между началом и вторым приступом был перерыв в семь лет, а между вторым приступом и последним — перерыв в восемнадцать лет.

8. Творческая история Г. о. у. не имела таких непомерных перерывов. Паузы, конечно, были. Если считать, что первый приступ к работе был сделан еще в 1820 г. в Персии, то паузой было то время,

когда Грибоедов переезжал из Тавриза в Тифлис и устраивался на новом месте. Вторым перерывом были подготовка к отъезду и переезд с Кавказа в Москву в феврале-марте 1823 г. Третьей паузой стал переезд из Москвы в Петербург в мае 1824 г. Все эти паузы были вызваны чисто внешними обстоятельствами. Паузой творческого характера было то время весной 1823 г., когда Грибоедов изучал вновь московское общество, набираясь материалов для третьего действия Г. о. у. Другой такой же паузой был осенне-зимний сезон 1823/24 г. в Москве, когда Грибоедов, имея в рукописи все четыре акта Музейного автографа, наносил на его текст немногие дополнительные переработки — перед новым подъемом.

А вместе с тем в истории Г. о. у. мы наблюдаем и периоды возбуждения творческой энергии. Первым таким периодом сочтем тифлисские работы, когда создавались первые два акта Музейного автографа и когда Грибоедов читал сцену за сценой Кюхельбекеру. Вторым подъемом являются летние месяцы 1823 г., когда Грибоедов создавал вторые два акта и читал сцену за сценой Бегичевым. И, наконец, третьим порывом творчества следует считать июнь-июль 1824 г., когда Грибоедов, по приезде в Петербург, написал новую развязку и создал посредствующую, а затем и жандровскую редакции текста. Этим третьим порывом творческая фантазия оказалась исчерпанной до дна.

Итак, длительность творческого процесса была невелика. В три года, с неизбежными внешними перерывами, была создана славная, классическая комедия. После огромной паузы, с 1818 по 1821 г., когда мы можем только предполагать некоторые подготовительные этюды и разнообразные опыты, творческая энергия Грибоедова ярко вспыхнула и горела не потухая, а иногда и жарко разгораясь.

Для обобщений творческой истории эта малая длительность и непрерывность художественного процесса важны в том отношении, что обеспечили поэтическому произведению лирическую, композиционную и идейную целостность.

С шедеврами нашей литературы это не всегда бывало. Слагавшийся в течение восьми лет «Онегин» носит, по сознанию самого поэта, черты «незрелых» и «увядших» лет. В оценке героя, Евгения, автор, сам созревая и развиваясь, пережил некоторые колебания и хотя превозмог их, но следы колебаний остались в тексте романа. Вернувшись в 1828 г., после долгих скитаний по окраинам и провинции, в северную столицу и испытав там сильнейшее обаяние высшего света, Пушкин наделил в последних главах романа «уездную барышню» Татьяну чертами «царицы невских берегов», чем создал контраст, невязку между первой и второй частями романа, психологический парадокс.

«Обрыв» слагался в течение двадцати лет. Роман был задуман как психологическая монография художника-дилетанта Райского. Но позднее, сам пережив в личной жизни столкновение с нигилистом, увлекшим за собою женщину, в которую Гончаров был влюблен (жену Владимира Н. Майкова), и откликаясь на грозное развитие «ниги-

лизма» в русской интеллигенции (с чем Гончаров боролся тогда и как цензор), романист существенно перестроил композицию романа, выдвинул Марка Волохова, углубил образ и драму Веры, а Райского несколько отодвинул. Но, перестав быть монографией Райского, роман не стал монографией Веры, и двойственность остается заметной [139].

Г. о. у. не испытало таких переломов и поворотов. Комедия написана в одном лирическом подъеме, и миросозерцание автора — стало быть и идейность пьесы — остались неизменными.

Не испытал автор и художественного кризиса, который заставил бы его дорабатывать пьесу иными приемами, чем те, какие применялись в начальном моменте.

Г. о. у. целостно, монолитно. И те частичные несообразности, несогласованности, противоречия, какие отмечались выше в отделе композиции, отнюдь не нарушают этой целостности, а только ее оттеняют.

II

9. Нам теперь предстоит бегло подытожить главные элементы и этапы творческой истории Г. о. у., прибегая иногда к сопоставлениям комедии с другими классическими произведениями и выдвигая теоретическое или методологическое значение того или другого момента.

При исследовании языка и слога Г. о. у. пришлось установить, что телеология обработки речи большинства действующих лиц определяется как бытовая характеристичность. Всего ярче это наблюдается на речи старухи Хлёстовой. Правда, как раз на ней не менее ярко демонстрируется и то положение, что творческая праистория Г. о. у. во многом сокрыта от нас: язык Хлёстовой дан зрелым, совершенно готовым еще в Музейном автографе; в дальнейших редакциях речь Хлёстовой почти не подвергается переработкам. Но во всяком случае как эта речь, так и речь многих других персонажей разрабатывалась Грибоедовым именно с тенденцией приблизить ее к подлинной живой речи московского барства. Уже здесь, в художественной обработке языка, мы наблюдаем отход Грибоедова от классической высокой комедии типа мольерова «Мизантропа» — в сторону бытового реализма. Для современников драматурга это было остро ощутимо и вызвало горячий спор за и против.

Но замечательно, что, ставя проблему бытописи и осуществляя ее через характеристический бытовой язык персонажей, Грибоедов проявил непоследовательность, необычайно показательную не только стилистически, но и социологически. Речь Фамусова, характерная и красочная живая речь старого московского барина, иногда перестает быть таковой, приобретает черты искусственного, книжного построения и приближается (не только по словарю и синтаксису, но и по ритму) к речи Чацкого. Это случается там, где автор поручает Фамусову

резонерские обязанности и где старый барин сходится с молодым своим антагонистом, Чацким, а через него — и с автором: в национализме.

Но именно в моментах идеологических, а также эмоциональных, страдает известными недостатками и речь Чацкого,— как и речь Софьи. Речь старых московских бар, созревавшая медленно, десятилетиями, и к 20-м годам XIX в. окристаллизовавшаяся, была знакома Грибоедову, москвичу по рождению и воспитанию, с детства. Раз осознав проблему реализма, он мог сравнительно легко воссоздать эту речь, при наличии своего гениального бытописного дарования. Но в той же московской барской среде возникло уже брожение, дифференциация; «век нынешний» и «век минувший» становились друг против друга, и на историческую сцену выдвигалось молодое либеральное дворянство. Оно еще искало самоопределения — как в идеологии и патетике, так и в средстве для них — языке, и когда в лице Чацкого попало и на театральную сцену, эти поиски самоопределения сказались в трудностях, какие должен был преодолевать Грибоедов в лирическом стиле комедии. Здесь творческая история Г. о. у. глубоко вдвигается в историю стиля старой барской лирики и драмы.

И на стилистике Лизы вскрываются тоже социальные воздействия. Как раскрыто выше, в разделе о слоге, речь Лизы, приближенная в некоторой степени к языку подлинной крепостной служанки, оказалась все-таки смешанной, условной, с густыми примесями литературщины. Это показывает, что Грибоедов поручал Лизе служебную роль, роль традиционной комедийной субретки, контрагента любовной интриги.

Но здесь имеем дело не только с литературным приемом, но и с социальным самочувствием автора, вернее, социальное самочувствие драматурга обусловило собою и употребление литературного приема. Радикал-народник 60-х годов, да и Толстой в «Плодах просвещения», дали бы Лизе и иную сценическую функцию, и иной, не книжный, не литературный, а реалистический простонародный язык.

10. Здесь от языка и слога мы переходим к образам.

Выше было установлено, что одной из самых первых и ранних задач Грибоедова, как творца Г. о. у., было произвести отбор образов из всего огромного запаса, какой ему предоставляли наблюдения и фантазия. По сообщению Бегичева мы знаем, что Грибоедов хотел ввести в комедию образ жены Фамусова, но отверг потому эту мысль. Из изучения ранних пьес и некоторых отголосков в текстах Г. о. у. мы еще знаем, что у драматурга намечалось было намерение обрисовать групповой образ московских невест и мамаш, уловляющих женихов, но и этот замысел оставлен без разработки. Из Музейного автографа мы еще знаем, что едва намеченный в диалоге Софьи и Чацкого доктор Фациус быстро исчез.

С полным основанием мы можем утверждать, что в праистории Г. о. у. был этот момент: отбор образов для картины грибоедовской Москвы и для участия в драматической интриге. Из изучения твор-

чества других драматургов, например Чехова, мы знаем, что процессы отбора находили себе отображение и в рукописных черновых редакциях их пьес. У Грибоедова этого не оказалось. И здесь, как в стилистике, как всюду, творчество Грибоедова выступает перед нами сразу зрелым, готовым: ни один — не только крупный, но и второстепенный — образ, данный в Музейном автографе, не выключен из позднейших редакций, и наоборот: ни один не введен вновь.

В творчестве Грибоедова есть одна черта, свойственная далеко не всем драматургам и романистам: дар типизации. Гениальным обладателем этого дара был Гончаров, создавший Обломова и обломовщину, как и Гоголь, создавший хлестаковщину и маниловщину. Имя Грибоедова навсегда связано с фамусовщиной, скалозубовщиной, молчалинством. При всей богатой индивидуализации его героев, многие из них особым творческим приемом обобщены, типизированы. Было бы чрезвычайно важно выследить, как совершался процесс типизации в творческой истории Г. о. у. Но только относительно Скалозуба в разновременных редакциях комедии сохранились приметы этого процесса: переработкой (в посредствующей редакции) реплики о «фельдфебеле в Вольтеры» индивидуальный образ простоватого фрунтовика обобщен и ему придана широкая политическая значимость.

Остальные образы-типы даны готовыми в самой ранней из записанных редакций, и мы лишены возможности проследить их созревание.

Этим творческая история Г. о. у. опять лишается некоторой доли внешней наглядности. Но вместе с тем тот факт, что на протяжении всей известной нам творческой истории пьесы драматург не колебался в составе и характере действующих лиц, заставляет нас думать, что крупных колебаний не было и в праистории Г. о. у. А если и были, то вращались они в одном узком и замкнутом кругу: барском. Москва университетская — профессорская и студенческая, — Москва артистическая, купеческая, чиновничья, поповская, мещанская — никогда не вовлекалась в творческую историю Г. о. у.

Но не вовлекалась и иная, многолюдная и отлично известная драматургу Москва — крепостная. Правда, в общественно-литературной традиции за Г. о. у. укрепилась репутация памфлета против крепостного права. Однако анализ идейного состава комедии удостоверяет, что протестов против крепостного права в Г. о. у. немного, а сравнение с «Деревней» Пушкина идет не в пользу комедии. И если мы к этому еще присоединим, что Лиза из бытовой роли крепостной рабы переключена в литературную роль комедийной субретки, то дело станет еще яснее. Когда мы говорим: «грибоедовская Москва», мы должны разуметь Москву барскую, точнее и уже: фамусовскую,— никакую иную.

Между тем ведь мыслима обратная композиция бытового и социального материалов. Ведь в Москве, по подсчетам Забелина, тог-

да было собрано до ста тысяч крепостных (дворовых) — целая армия [140]. Ведь в то время, как в верхних залах и гостиных у Фамусова происходил бал, где Хлёстова сообщала, что Загорецкий «двоих арапченков на ярмарке достал», а Фамусов спорил с ней, триста или четыреста крепостных душ у Чацкого, а сам Чацкий произносил монолог о французике из Бордо, о премудром незнаньи иноземцев и о величавой одежде,— внизу, в лакейской, в кучерской, на кухне шла своя жизнь и велись свои, особенные разговоры. Какие разговоры могли вестись внизу, мы знаем теперь из донесений тайных агентов по начальству о том, какие толки о крепостном праве, о барах и о самих декабристах велись в народе около 14 декабря и сколько здесь было глубокой вражды.

Из биографии Грибоедова мы знаем, что его умеренный либерализм, как и все его социальное бытие и сознание, не позволили бы ему воссоздать эту драму социальных антагонизмов в Москве. Творческая история Г. о. у. удостоверяет, что он и не пытался этого делать. Нигде на протяжении всех рукописей Г. о. у., нигде в переписке и воспоминаниях не осталось ни малейшего следа таких попыток Грибоедова. Его мысль изначально направилась в русло реалистической бытописи и сатирико-моралистического лиризма. Сюда еще присоединилась изящная любовно-психологическая интрига, и этим навсегда определился охват Г. о. у.

11. Любовная драма и сатирическая картина нравов определили собою композицию Г. о. у.

И здесь опять приходится отметить зрелость и уверенность творческих приемов Грибоедова. От тифлисских рукописей первых двух актов Музейного автографа до авторизации Булгаринского списка сценарий комедии не испытал ни одной переделки. Даже такой сложный и обширный акт, как третий,— и тот остался неподвижным в том построении, какое получил в деревенском тексте Музейного автографа. Правда, мы знаем, Грибоедов по приезде в Петербург, в начале июня 1824 г., вставил новую сцену в четвертом действии,— знаменитую беседу Молчалина с Лизой. Но и эта вставка вошла в прежний распорядок сцен и совершенно не изменила внешнего хода действия.

Стройность композиции обусловлена как прирожденным архитектоническим талантом Грибоедова, так и тем, что он выдержал от начала до конца один угол зрения: от Чацкого. При всем внимании к сложной психологии Софьи, при любви к бытописи, заставившей так удлинить третье действие, Грибоедов никогда не теряет ориентации на Чацкого.

И это обусловлено субъективностью образа Чацкого. В Чацкого автор вложил свою любовь и свой гнев, поручив ему свои общественные и моральные суждения.

Но субъективность драматурга сказалась не только в речах и действиях Чацкого, но и в других многочисленных авторских парабазах, поручаемых иногда даже антагонисту Чацкого Фамусову.

Как установлено выше, вся пьеса получила лирическую окраску, и это придало ей высшее единство.

Анализ авторского лиризма не только дает возможность осветить многие подробности композиции, например темп и ритм Г. о. у., но ставит и теоретическую проблему об организующей роли авторского лиризма в художественном произведении.

12. Приняв то положение, что авторский лиризм имманентен произведению, хотя бы сам автор принимал все меры к сокрытию или устранению своей субъективности [141], мы тем самым признаем, что идейность произведения, его идеология есть только одно из проявлений авторского лиризма. Авторское миросозерцание-лиризм проявится в произведении, хотя бы там не оказалось идеологии в тесном смысле слова, т. е. логизированных взглядов автора.

В Г. о. у. такая идеология оказалась, ее главным агентом является доверенное лицо Грибоедова, Чацкий. Систематизированная и анализированная выше идейность Г. о. у. оказалась далеко не вполне отвечающей представлениям о ней, какие накопились в нашей литературно-общественной традиции. Так, крепостное право оказалось очерченным скупо и не без особой тенденциозности, поскольку Грибоедов связывает крепостничество именно с знатью, против которой ополчается в своей пьесе. Вообще обнаружилась значительная умеренность социально-политической идеологии в Г. о. у. и этим отвергаются домыслы о «подлинном», сокрытом, тексте пьесы, до сих пор будто бы не обнаруженном.

Оказывается, что умеренность Грибоедова и не допускала того радикального уклона, какого ожидали от Г. о. у. многие критики-либералы и радикалы.

Умеренность эта, восстанавливаемая из анализа биографических данных и освещенная аналогиями с воззрениями умеренных декабристов (что не подлежало полному раскрытию в данном исследовании), наглядно удостоверяется изучением разновременных редакций Г. о. у. Старые домыслы о влиянии на пьесу общественных движений накануне 14 декабря опрокидываются хронологией творческих работ: еще в тифлисском тексте 1822 г. было сказано многое существенное из того, что составляет социально-политическую идеологию Г. о. у. Весь же анализ рукописной традиции удостоверяет, что идейный состав Г. о. у. был готов до встречи Грибоедова с декабристами и что он остался неподвижен от 1822 до 1828 г. Этим утверждается важный социологический вывод: совпадение с патетикой и идейностью декабризма обусловлено не внешним влиянием, а глубоким социальным родством. Родство же было обусловлено самой средой, воспитавшей автора и декабристов, и дано раньше, чем Грибоедов сел за первые рукописи Г. о. у., раньше, чем теоретики декабризма стали набрасывать первые проекты государственных реформ.

III

13. «Вещь можно постигнуть только в ее развитии»,— сказал Энгельс («Анти-Дюринг»). Этот глубокий принцип марксистской диалектики должен быть применен и в литературоведении. Он положен и в основу доктрины творческой истории литературных произведений.

Впрочем, следует сказать, что формула Энгельса охватывает не только литературные явления, не только все произведения человеческого творчества, но и всю природу. В этом смысле на формулу Энгельса откликается из XVIII в. Гёте: «Произведения природы и искусства нельзя изучать, когда они готовы, их нужно уловить в их возникновении, чтобы сколько-нибудь их понять» (письмо к Цельтеру).

В области человеческого творчества «постигнуть в развитии» необходимо и теоретическое произведение мысли. Естественно, когда изложению того или иного учения предпосылается история его зарождения, созревания, борьбы с заблуждениями и торжества. Мальбранш свое основное произведение «Разыскание истины» писал и переделывал в течение сорока лет (первое издание — 1673, последнее прижизненное — 1712), и, конечно, полное понимание этого трактата возможно только при изучении всех сменявших одна другую редакций. Свою «Историю цивилизации в Англии» Бокль задумал восемнадцати лет от роду; в течение семнадцати лет он работал над книгой по десяти часов ежедневно. Окончательные исторические положения Бокля можно лучше всего осознать, проследив историю его «Истории». Естественно, когда Коммунистический манифест Маркса и Энгельса исследуется в его истории, в его внутреннем развитии. Можно и должно написать творческую историю «Капитала» Маркса *. Не было ничего странного в том, что недавно в одной книжке по декабризму (М. Нечкиной) была предложена тема: «Творческая история «Русской правды» Пестеля»; подлинные рукописи этого трактата и все подготовительные работы Пестеля дают к тому отличный материал. Свою длительную творческую историю (с 1810 по 1819) имеет известный трактат декабриста Н. И. Тургенева: «Опыт теории налогов». И так далее. Уже написана целая монография (Н. М. Дружинина) по творческой истории Конституции декабриста Никиты Муравьева.

Но литературоведению ближе исследования по истории созидания произведений искусства. Мы имеем многочисленные работы по истории картины А. А. Иванова: «Явление Христа народу», создававшейся в течение двадцати с лишком лет (1836—1857). Богатые

* «Творческая история первого тома была и будет темой многих научных изысканий» (М. Нечкина.— «Печать и революция», 1927, V, 5). М. В. Нечкина написала целую книгу: «Капитал Маркса как художественное целое».

плоды может дать творческая история картин Репина: «Бурлаки на Волге», «Иван Грозный и сын», «Крестный ход». Убедительный пример применения доктрины творческой истории мы имеем в работе В. А. Никольского по созданию картины Сурикова «Боярыня Морозова»; опубликованный фрагмент этой монографии: «История композиции Б. М.» («Искусство», 1927, кн. IV) устанавливает три последовательные схемы этой композиции, причем для третьей схемы Суриков создал до восьми вариантов; эволюция замыслов и этюдов «Боярыни Морозовой» убедительно раскрывает смысл законченной картины.

14. Установление смысла явления есть важная научная задача. В интеллектуальном творчестве — теоретическом, художественном, литературном — проблема смысла и понимания получает первейшее значение. Эта проблема вызвала к жизни особую подсобную дисциплину: герменевтику; в юриспруденции она называется толкованием закона. Герменевтика широко развита в науке даже о таком эмоциональном искусстве, как музыка (см. ст. С. Н. Беляевой-Экземплярской, «Искусство», 1927, кн. IV), вообще в искусствоведении.

Шире же всего толкование произведения применяется к самому популярному искусству — поэзии. Здесь потребность раскрыть смысл, установить понимание создала невероятно разросшуюся литературную критику. Являясь передовым отрядом читателей, критики разных времен и поколений создают одно за другим разные понимания поэтического произведения — понимания не случайные, но обусловленные той социальной средой, откуда исходят и к коей обращаются критики. Тем самым преобретает научное значение история критики и читателей: субъективность понимания художественного произведения находит объективное историко-социологическое объяснение. Но научное литературоведение хочет осознать не только историческую обусловленность различных читательских пониманий, но и подлинный смысл самого произведения. Читательских пониманий — бесконечное число. Но вся совокупность всех возможных пониманий выражается формулой: $n + 1$, где единицей является тот один единственный смысл произведения, в каком оно создавалось автором [142].

Не только критики-психологи, критики-эстеты, критики-публицисты впадали в субъективность понимания, но в таком же положении оказались и литературоведы-формалисты. Они верили, что анализ формальных элементов и приемов стиля даст им единственно-научное объективное понимание поэтического произведения. Но иллюзия поддерживалась, только пока изучались мелкие компоненты стиля. Когда же пришлось перейти к сложным сочетаниям, оказалось, что в учет стиля неизбежно привходят эстетические, вкусовые, оценочные моменты. Оказалось опять, что единого Пушкина для формалистов нет, как его не было для критики эстетической. Пушкин, т. е. и каждое его произведение, оказался многозначным.

В такое же трудное положение попадают и литературоведы-социологи, марксисты [143], когда хотят определить смысл произведения, оставаясь, как и формалисты, в пределах имманентного анализа окончательного, дефинитивного текста. При таком ограничении дело и здесь сводится к описанию, к дескрипции социального материала, к социографии литературного произведения. Описание же в сложных случаях может легко привести к оценке, т. е. к публицистической критике, которая имеет свое самостоятельное значение, но отводит мысль от категории причинности к категории ценности. Социология же требует исследования генезиса, развития. Понимание результатов процесса без изучения самого процесса для историка заранее опорочено, ибо историк все познает только исторически, генетически.

В этом общем историко-генетическом изучении произведения должна занять свое большое место и творческая история.

Любой поэтический элемент, любая поэтическая форма или конструкция, от примитивных до сложнейших, могут быть научно осознаны наиболее полно и единственно верно только в изучении их зарождения, созревания и завершения. Формальный анализ поэтому в творческой истории находит свою надежную опору. Но и идеологический состав произведения не может раскрыться во всей глубине без творческой истории.

15. В Введении было установлено, что исследователь не может всецело довериться так называемому «окончательному» тексту. Только для литературоведа-дилетанта этот текст является бесспорным, вполне достоверным и стройным. Текстолог же, как биолог в сложном организме, видит в литературном произведении и рудименты первобытных форм, и неполную согласованность функций, и недоразвитость или гипертрофию органов, и следы пережитых потрясений.

Самым наглядным примером несовершенства окончательного текста являются цензурные вторжения в него. Как много проиграло бы Г. о. у. в своем подлинном художественном и идейном смысле, значит — и в своем историко-социологическом понимании, если бы его рукописи были потеряны, и до нас дошли бы только подцензурные, так искалеченные издания 1833 и 1839 гг.! Нередко бывает, что мы уже не можем восстановить подлинного текста произведения, искалеченного цензурой. И тогда нам помогают оберечься от излишнего доверия к подцензурному тексту и приблизиться к подлинным замыслам поэта его воспоминания, его переписка, делопроизводство цензурного учреждения и иные вспомогательные источники творческой истории.

Другим случаем является тот, когда сам автор, учитывая цензурные требования, перерабатывает произведение, притом не просто сокращая и смягчая текст, но художественно его перестраивая; сопоставление двух текстов в таком случае проливает яркий свет на внутренний смысл второй редакции (см. работу П. И. Лебедева-Полянского над одним рассказом В. Г. Короленко [144]).

Но если цензура не тронула в тексте ни одной строчки, если сам автор к ней не прилаживался и творил с максимальной свободой,— окончательный текст произведения далеко не всегда равен последней воле поэта. Выше приходилось указывать, что романы Достоевского почти никогда не дорабатывались до совершенной художественной зрелости. «Что-то *случайное* есть в печатном творчестве (вернее сказать: в печатном тексте.— *Н. П.*) Достоевского: оно не покрывает *всего* творца, оно беднее его первоначальных замыслов» (Н. Л. Бродский [145]). Здесь можно добавить, что и Теккерей торопливо печатал свои романы в журналах частями, не успев продумать даже фабулы.

Наконец, если даже автор работал не торопясь, донашивал произведение до полной зрелости,— все же окончательный текст никогда не равен всей полноте творческих мыслей, из которых, как из творческой туманности, потом выделилось ядро произведения. Бывают авторы, впрочем весьма одаренные, которые, однако, с трудом и не вполне осуществляют в ясных, законченных формулах то, что отлично задумали и в подготовительных этюдах превосходно намечали. Гончаров творил медленно, годами, десятилетиями, но часто вяло, утрачивая непрерывность и свежесть вдохновения, даже забывая то, что раньше хорошо надумал. Так, заканчивая работы по «Обрыву», он неожиданно для себя в старых бумагах нашел одну главу, существенно важную для романа и хорошо обработанную, но им совершенно забытую. Случалось, что в силу такой особенности в окончательном тексте его романов оставались недоработки, невязки, слепые пятна.

Так, осталась крупная неясность с образовательным уровнем Обломова. Про Штольца в романе определенно сказано, что он учился в Московском университете, потом «сидел на студенческих скамьях в Бонне, в Иене, в Эрлангене». Об Обломове мы тоже думаем, что он кончил Московский университет. Но это просто наш торопливый домысел. Про Обломова ни разу не сказано Гончаровым, что он учился именно в университете. Правда, упоминается, что он «выслушал последнюю л е к ц и ю », что он «одолевал» статистику, историю, политическую экономию, «права», «практическое судопроизводство». Однако наряду с такими науками учил еще и алгебру с геометрией. Учился он — вместо обычных университетских четырех — «шесть-семь лет», притом почему-то «в затворничестве»; занятия называются и «лекциями», и «уроками»; программу ученья Гончаров называет «энциклопедической»; аттестат Обломову подписал не ректор, а «начальник заведения». Все эти черты могут подходить и к средней школе повышенного типа, например к московскому Коммерческому училищу, где учился сам Гончаров, и где был интернат. Тут в окончательном тексте романа осталась неясность, недоговоренность. Но справка в раннем тексте все уясняет. В ранней редакции учебное заведение Обломова называется иногда «училищем», иногда «школой», но эти названия в рукописи зачеркиваются, и Гончаров

всегда ставит: «пансион»,— в нем, впрочем, читались и «лекции». Теперь понятно упоминание окончательного текста о «затворничестве» и уясняется существенная черта: сам Гончаров не мыслил Обломова студентом университета. Он дал ему только повышенное среднее образование, тогда как Штольца провел через четыре университета. Это очень существенно для общей характеристики Обломова-упадочника, с трудом воспринимавшего городскую культуру и тяготевшего к застойному усадебному быту,— в контрасте с представителем восходящей буржуазии, Штольцем.

Но не только отдельные моменты или эпизоды может разъяснить творческая история произведения. Она освещает весь смысл крупного образа, целой концепции. Образ Марка Волохова, благодаря разным особенностям творческой манеры Гончарова и длительности работ и переработок окончательного текста, оказался в этом последнем, печатном тексте несколько туманным, даже противоречивым. Но ранний рукописный текст разъясняет нам полнее, как задумал и мыслил сам Гончаров этот образ. В частности, Гончаров ярче зарисовал там народнические настроения Волохова, его намерение идти в крестьянство в качестве пропагандиста — чего нет в окончательном тексте.

Но пример «Обрыва» еще не самый выразительный. Бывают случаи, когда в понимании произведения мы уклоняемся совсем на ложную дорогу, если не контролируем окончательного текста творческой историей.

Таков пример «Теней» Короленко.

Читая общеизвестный текст этой «фантазии», ее принимают за исторический рассказ, стилизованный в духе сократических диалогов Платона. В одном из ранних изданий этого рассказа он предваряется историческим очерком небезызвестного педагога В. Д. Сиповского: «Сократ и его время» и, несомненно, рассматривался издателями как правдивая художественная иллюстрация к исторической эпохе Сократа. В самом рассказе Короленко находил тому подтверждения,— хотя бы, например, в примечании об обстоятельствах битвы при Аргинузах. Для формального анализа «Тени» представляли интересный материал своей литературной оригинальностью: «фантазия» резко отличалась от реалистических, с большой долей этнографизма, сибирских или волжских очерков Короленко, давала простор изучению приемов стилизации, ставила вопрос об аллегории как жанре, о композиции с «обрамлением» и т. д. При таких условиях идеологически рассказ не представлял интереса, и самое большее, что критики из него извлекали, это — симпатичную веру Короленко в знание, в науку, борющуюся с суеверием.

Однако в настоящее время литературовед не может так истолковывать смысл «Теней». Изучение литературного творчества Короленко и его биографии установило, что еще в неизданном рассказе «Чужой мальчик» (1887) имелись тирады, близкие к речам Сократа в «Тенях» (1889—1890). Оказалось, что притча о человеке, ищу-

щем истинного, хотя неведомого, бога, изложена в письме к А. К. Маликову от 6 ноября 1889 г., притом как отображение подлинных взглядов самого Короленко. В том же письме про себя самого Короленко говорил, что он «теперь поднимает глаза к небу», что он «признает начало веры». В своем дневнике в 1888 г. Короленко ставит сам себе вопрос: нет ли «в этой тьме» «невидимого для нас сознания, такого всеобъемлющего и великого, что наше гордое сознание является лишь частицею его»,— и склонен отвечать утвердительно. В дневнике 1890 г. Короленко признается: «... жив и Бог, и истина есть только часть его, и наши истины — это только кончик веющей перед нами жизни, в которую одет он, Бесконечность»; «мы — часть природы, часть Божества»; «можно преклониться в великом храме, называемом нашим миром, с его куполом, в вышине которого носится над нами великая Тайна,— можно преклониться в нем перед разумом, который служит Истине, одному из свойств Божества». И дальше Короленко, говоря в дневнике о человеке, «создающем образ того, кто бесконечен», влагает в его уста слова: «прими мой труд как слабое отражение во мне твоего Духа, как вечернюю жертву» и т. д. И позже, в дневниках 1893 г. и 1895 г. Короленко излагает всё такие же свои взгляды и настроения. Становится очевидно, что Короленко, которого по традиции мыслили безрелигиозным позитивистом, на самом деле переживал сильные подъемы религиозности и что «Тени» (в рукописи первоначально: «Тени б о г о в») являются прямым отображением этой религиозности. Не искание научной истины, какую ищут астрономы, геологи, физиологи, медики, не борьбу науки с суеверием, а искание Истины-Бога, союза научного сомнения с религиозной верой символизирует собою Сократ у Короленко. И вся аллегория и символика «Теней» является не реконструкцией исторических черт сократовской эпохи, а воспроизведением религиозно-философских переживаний самого Короленко, сближавшегося тогда с теми упадочно-идеалистическими настроениями, которые вырастали в реакционные 80-е годы. При такой установке глубже раскрывается внутренний лиризм рассказа, дающий ему композиционное единство, а его стилизация получает второстепенное, служебное значение, просто как удобная, уклончивая форма иносказания.

Так изучение творческой истории «Теней» опрокидывает прежнее понимание смысла этой «фантазии», устанавливает ее подлинное значение, единственно объективное, историческое, связывает с другими произведениями Короленко того же порядка, по-новому освещает и форму, и идейность рассказа. Углубляется при этом и социологическое понимание произведения, поскольку оно ставится в причинную связь с религиозным миросозерцанием Короленко, а это последнее является характерным отголоском той социальной среды (мелкопоместно-чиновничьей), из которой происходил и в которой воспитывался Короленко.

IV

16. Во избежание недоразумений необходимо подчеркнуть, что под смыслом литературного произведения следует разуметь не только значимость его логического содержания, его идейности, но также и значение элементов и приемов его художественного оформления. Смысл художественной формы познается через авторскую телеологию художественных приемов, телеология же раскрывается всего надежнее через творческую историю. Об этом говорилось достаточно в Введении, конкретно же телеология и внутренний смысл художественных приемов и форм Г. о. у. устанавливались при анализе языка, слога, образов в комедии.

Но частичные смыслы и задания отдельных элементов и приемов подчинены общему замыслу и целям художественного строительства. И эти замыслы и цели отчетливее отражаются в композиции, лиризме и идейности произведения.

При всех оговорках о несовершенстве «окончательного» текста следует, конечно, признать, что именно в нем автор доводит до максимальной ясности, какая только ему доступна, структуру своего произведения. Здесь он логизирует и композицию, и идейность произведения. Отсюда и возникает возможность для критики анализировать окончательный текст произведения л о г и ч е с к и, как некий микрокосм, как стройный организм, замкнутый сам в себе.

Необходимо поэтому резъяснить, что доктрина творческой истории не выключает из изучения окончательный текст и не противопоставляет его, как нечто инородное, ранним редакциям, черновым текстам. Наоборот, окончательный текст есть только последнее звено в цепи текстов и творческих усилий поэта. Он не будет понят как следует без сопоставления с ранними фазами произведения, но и все предыдущие этапы творческого пути не будут поняты как следует без завершительного момента, без окончательного текста.

17. Вот почему, изучая стиль, образы, композицию, идейность Г. о. у., мы нередко прежде всего восстанавливали результаты, определившиеся в окончательном тексте, чтобы потом отбрасывать на этот экран все сложное и длительное движение ранних творческих работ.

Приходилось подвергать ч и с т о л о г и ч е с к о м у а н а л и з у и явления стиля, например, формальную обработку монологов и строение образов. Но всего больше применялся логический анализ к композиции Г. о. у., т. е. к тому элементу творчества, какой вообще является наиболее логизированным в художественной работе. Здесь пришлось посвятить немало страниц логизированию сценария Г. о. у., а также — анализу частных логических противоречий и мелких несообразностей, каких нашлось немало в построении и интриге пьесы. Как выше разъяснялось, эти несообразности и невязки не нарушают стройности и крепости основного корпуса Г. о. у. и, при наличности иных огромных достоинств, не портят эстетического впечатления и

даже не воспринимаются читателями и критиками. Но выявить их было нужно, чтобы обнаружилось, что та внутренняя творческая логизация, которая присуща художественному процессу с момента его возникновения, которая постепенно — и часто с огромными усилиями — охватывает разнокачественный, разнокалиберный материал, эта логизация не всегда доводится поэтом до конца, до совершенной зрелости и прозрачности.

Процесс кристаллизации в Г. о. у. не дошел до конца, остались слепые пятна, и это следовало выяснить как особенность в последнем этапе творческой истории.

18. Но ранние этапы развития помогают лучше осознать завершенный строй произведения.

Так, изучение всех редакций Г. о. у. помогло глубже понять: 1) внутренний замысел и последний смысл образа Софьи, столь сложно задуманного и не приведенного к завершению. То же изучение воссоздало: 2) внутреннюю тенденцию рассказа Софьи о сне. Крупный, поворотный момент в сценической борьбе; 3) решение Софьи ославить Чацкого сумасшедшим осознается наиболее ясно, когда обнаруживается исчезновение «центрального стиха». Догадки о 4) философском замысле пьесы, поощренные самим автором заявлением о ее «высшем значении», отводятся изучением всех редакций, где ни разу мы не находим рефлексов такого замысла и где, наоборот, изначально дан огромный бытовой массив. Наконец, укоренившееся недоверие к подлинности текста Г. о. у., 5) презумпция цензурных искажений или авторских приспособлений — тоже опровергается творческой историей, незыблемо устанавливающей адекватность текста воле поэта. Попутно укрепляется и тот важнейший вывод, что: 6) социально-политическая идеология Грибоедова, неподвижная на всем протяжении творческой истории Г. о. у., была ограничена умеренным либерализмом писателя и что нельзя расширительно толковать, радикализировать смысл обличений крепостного права, смысл грибоедовской сатиры и общие социально-политические задания Г. о. у.

V

19. Единый и единственный (авторский = исторический) смысл Г. о. у. раскрывается и укрепляется творческой историей произведения [146]. Многое, что было темным и спорным в пьесе для старинной критики, теперь проясняется и становится бесспорным в свете творческой истории.

Но здесь нет той внешней показательности, какая достигается изучением, например, творческой истории «Мертвых душ» или, скажем, «Теней» Короленко.

Художественные материалы быстро и властно были отобраны поэтом для Г. о. у. из огромного бытового запаса и затем с гениальной простотой и ясностью систематизированы и логизированы. В поле

зрения исследователя осталось сравнительно немногое, что достраивалось и перестраивалось великим строителем. Г. о. у. отнюдь не принадлежит к тем «темным» творениям, какие требуют исключительных усилий в реконструкции их значимости, каков, например, гётовский «Фауст» во второй своей части.

По мотивам, изложенным в Введении, из исследования отведены литературные влияния, общественные влияния, бытовые прототипы. Это сурово стеснило поле наблюдений и умалило показательность результатов. Творческая история Г. о. у. сосредоточилась на анализе внутренних художественных процессов. Но и здесь оказалось, что зрелое, энергичное творчество Грибоедова закрепляло на бумаге только готовые результаты художественных исканий, протекавших скрыто для нас в поэтическом сознании.

20. Итак, предлагаемый мною опыт творческой истории одного крупного литературного произведения, в силу особенностей его и его автора, ограничен в своей показательности.

Будучи первым в новой научной отрасли, мой опыт, конечно, страдает многими недостатками, обусловленными именно этой новизной,— не говоря уже о самом исследователе.

Но я надеюсь, что если не личные усилия исследователя, то само это явление творческой истории и яркий материал гениального произведения Грибоедова обеспечат выдвигаемой мною проблеме должное внимание.

Моя книга, в основном сложившаяся восемь лет назад, выходит в свет при некоторых благоприятных обстоятельствах. За эти восемь лет, вне принципиальных методологических установок, просто силой внутренней диалектики научной работы, было создано немало конкретных изучений творческой истории крупных произведений русской литературы, изучений, каких я не мог ни охарактеризовать в Введении, ни даже предвидеть.

Вместе с тем за революционное десятилетие открылось огромное, поистине неисчерпаемое богатство рукописных фондов Толстого и Достоевского. Только чисто внешние затруднения помешали напечатанию материалов Центрархива по творческой истории: «Идиота» (в обработке П. Н. Сакулина), «Бесов» (в обработке Н. Л. Бродского), «Подростка» (в обработке В. Ф. Переверзева), «Преступления и наказания» (в обработке И. И. Гливенко) [147]. Что же касается сочинений Толстого, то монументальное 90-томное юбилейное издание [148] раскроет невиданные богатства по их творческой истории. Достаточно сказать, что ранние рукописные редакции и варианты только «Войны и мира» занимают здесь целых два тома. Печатаемые обширнейшие дневники и письма Толстого, а также наличные изобильные мемуары современников и другие исторические материалы окружат автографический фонд ценными подсобными данными.

Широким развитием нашего литературоведения за последние годы в систему изучений творческой истории вдвинут новый, вернее — хорошо забытый и прежде неучтенный материал: переработки худо-

жественного текста в печатных изданиях. Так, в новейшем собрании сочинений Достоевского (редакция Томашевского и Халабаева) предпринято систематическое сличение разновременных печатных редакций его произведений [149]. Так, в юбилейном издании Толстого для одного только первого тома «Войны и мира» дано свыше девяти листов вариантов печатных текстов. Так изучаются (И. А. Груздевым) творческие переработки печатных текстов Горького.

Все эти текстовые богатства обеспечат плодотворность дальнейших исследований по творческой истории. Новые монографии, воссоздавая и обобщая творческий процесс отдельного произведения, вместе с тем постепенно создадут и целостную систему творческих историй и восполнят те пробелы, которых не в состоянии были заполнить ни творческая история «Горя от ума», ни ее исследователь.

КОММЕНТАРИИ

Книга «Творческая история «Горя от ума» — главный труд выдающегося ученого-литературоведа члена-корреспондента Академии наук СССР Николая Кирьяковича Пиксанова (1878—1969), перечень опубликованных научных работ которого составляет внушительную цифру: более 760 названий *.

Книга эта, вышедшая первым изданием в 1928 г., явилась обобщением и итогом предшествующих работ автора о Грибоедове, которых уже к тому времени насчитывалось около 40, в их числе: материалы для библиографии литературы о Грибоедове, его биография, книга «Грибоедов и Мольер», многократные издания комедии «Горе от ума», превосходное дипломатическое воспроизведение ее «Жандровской рукописи» (1912) и образцовое, до сих пор не замененное, безусловно лучшее и не утратившее своего научного значения академическое полное собрание сочинений и писем Грибоедова в трех томах (1911—1917). Во II томе академического издания (1913) текст «Горя от ума» был установлен Н. К. Пиксановым с такой убедительностью и точностью, что за прошедшие с того времени многие десятилетия другие редакторы, работавшие независимо от него, не пришли ни к каким другим результатам: текст комедии Грибоедова, крайне неблагополучный по своей внешней судьбе, ненапечатанный при жизни своего автора — оказался вполне стабильным и установленным прочно, и этим русская и мировая культура обязана больше всего Н. К. Пиксанову.

Книга «Творческая история «Горя от ума» со времени своего выхода и до сих пор представляет собой наиболее полное и тщательное изучение текста комедии Грибоедова. Как отмечал сам Н. К. Пиксанов в предисловии (см. стр. 6), его работы о Грибоедове, и прежде всего академическое полное собрание сочинений, содержали в себе много основных и частных положений, а также данных для творческой истории «Горя от ума». Однако он всегда подчеркивал, что простое описание последовательных текстов произведения, рукописных и печатных,— та «вариантология», над которой иронизировал В. О. Ключевский,— не составляют еще «творческой истории».

«Творческая история «Горя от ума» не только подытоживала сделанное Н. К. Пиксановым в исследовании творчества Грибоедова, но и намечала известную перспективу. После выхода книги в развитие различных ее положений и идей возникла новая серия грибоедоведческих работ ученого, объединенная им в книге: «Грибоедов. Исследования и характеристики» (Л., 1934). В последние годы жизни он подготовил издание «Горя от ума» в серии «Литературные памятники» (М., 1969) и в самый день своей смерти, 10 февраля 1969 г., разрабатывал материалы для нового академического издания полного собрания сочинений и писем драматурга.

---

* См. изданный в 1968 г. указатель: «Николай Кирьякович Пиксанов. Материалы к биобиблиографии ученых СССР». М., «Наука», 1968.

«Творческая история «Горя от ума» явилась таким образом центральным узлом обширного плана работ исследователя о Грибоедове, которых всего насчитывается в его научном наследии около 90. В предисловии Н. К. Пиксанов говорил о целой «системе грибоедовских работ», увенчанной обобщающим, синтетическим трудом: «Грибоедов. Среда, Личность. Творчество» (стр. 8—9). Увлеченный другими научными замыслами и темами, Н. К. Пиксанов такой работы не создал (хотя до конца жизни не переставал думать о ней). Однако и без нее Н. К. Пиксанов справедливо считается создателем целой особой персональной научной дисциплины о Грибоедове — с биографией, биобиблиографией, текстологией, археографией, историко-литературными исследованиями. В его архиве сохранились рукописи почти готовой книги «Драматургическое мастерство Грибоедова», обширные заготовки к Летописи жизни и творчества А. С. Грибоедова, к научному описанию списков «Горя от ума» и к «библиографической монографии» — капитальному справочному труду: «Грибоедов в печати; печать о Грибоедове».

«Творческая история «Горя от ума» родилась на перекрестье грибоедоведческих штудий с другим интересом Пиксанова, на этот раз методологическим: в 1922 г. в Академии художественных наук ученый выступил со специальным докладом, который он вскоре опубликовал в виде статьи: «Новый путь литературной науки. Изучение творческой истории шедевра. (Принципы и методы)» («Искусство», 1923, № 1, стр. 94—113). Изучение «творческой истории» выдающихся произведений литературы здесь обосновывалось как «особая искусствоведческая, в частности, литературоведческая дисциплина», как способ постижения исторического генезиса, художественной структуры и своеобразия художественных произведений.

Практическим приложением этой идеи к конкретному литературному материалу был вышедший в 1927 г. под редакцией Н. К. Пиксанова сборник исследований его учеников — «Творческая история». Сам редактор, помимо общего предисловия, опубликовал в этом сборнике статью «Идеология «Горя от ума» — одну из глав появившейся в следующем году книги *.

Переиздаваемая теперь книга явилась конкретизацией идеи «творческой истории» на материале знаменитой комедии Грибоедова. Статья 1923 г. рассматривалась автором как предварительно опубликованный фрагмент книги (см. стр. 9) и целиком вошла в методологическое «Введение». Теоретическая часть была дополнена здесь серией историко-литературных очерков, которые повышают общий интерес литературоведов к специальной книге о Грибоедове. Историографический материал «Введения» представляет тем большую ценность и интерес, что автор был непосредственным свидетелем и участником напряженной и сложной борьбы литературоведческих направлений и школ первых десятилетий XX в. Изучение «творческой истории» должно было, по мысли автора книги, предохранить литературоведческие исследования от проявлений субъективизма всех мастей и оттенков. «Телео-генетическим» способом Н. К. Пиксанов, сам вышедший из культурно-исторической школы в литературоведении, надеялся сгладить односторонности культурно-исторического и «формального» методов и объединить их усилия, восстановив на новой основе примат *исторической* поэтики, отодвинутый «формальной» школой. Он подчеркивает значение марксистского подхода для установления социальной значимости литературных явлений сближением эстетических и социально-идейных исканий автора и опирается на высказывание Ф. Энгельса (из «Анти-Дюринга») о том, что «вещь можно постигнуть только в ее развитии» (стр. 358).

---

* Отзывы на это издание см.: Н. Гудзий.— «Печать и революция», 1927, № 2, стр. 187—189; Л. Гроссман.— «Новый мир», 1927, № 4, стр. 205—206; В. Дынник.— «Красная новь», 1927, № 4, стр. 233—236; А. Глаголев.— «На литературном посту», 1927, № 8, стр. 63—64; П. Коган.— «Общественные науки в СССР. 1917—1927 гг.». Сборник под ред. В. П. Волгина, Г. О. Гордона, И. К. Луппола. М., 1928, стр. 246—270.

* * *

Книга «Творческая история «Горя от ума», как свидетельствовал сам автор, была подготовлена им к печати еще в 1920 г. С января 1924 г. она проходила процесс производства в московском Госиздате и, помеченная 1928 г., фактически появилась в феврале 1929 г. при содействии А. В. Луначарского *. Концепция «творческой истории» в это время приобрела особое значение в связи с усиленной разработкой ранее недоступных архивов, обнаружением и изданием множества новых текстов: Достоевского, Тургенева, Гончарова, Чехова и других классиков.

Книга Н. К. Пиксанова послужила поводом для специального выступления акад. П. Н. Сакулина с методологической статьей «Проблема «творческой истории» («Изв. Академии наук СССР, Отделение гуманитарных наук», 1930, № 3, стр. 159—181).

П. Н. Сакулин находил, что книга вполне доказала полезность и важность изучения творческой истории, но указал на ошибочность узкого понимания Пиксановым «творческой истории» и неполноту охвата: отсечение вопроса о роли ранних пьес Грибоедова в генезисе «Горя от ума», о русских и западных влияниях, отказ от рассмотрения «Горя от ума» в общей картине эволюции русской драмы, от изучения влияний общественных и вопроса о прототипах. Сакулин констатировал, что об идеологии «Горя от ума» и об его связи с общественными движениями, равно как и о прототипах, у Пиксанова фактически говорится все же достаточно (в чем проявилась, в частности, противоречивость установок автора), и приходил к выводу, что «рядом с «творческой историей в тесном смысле» должна стоять, как дальнейшая ступень исследования, полная история творчества. Неправомерно первую резко отделять от второй и трактовать ее как особую дисциплину и даже как новый «метод» исследования» (стр. 170). Но более широкое историко-генетическое изучение, бесспорно, является особой дисциплиной, и заслуга Пиксанова состоит в том, что он «с такой углубленностью и заостренностью методологически обосновал эту проблему и своей книгой о «Горе от ума» дал надежный образец методики исследования» (стр. 181).

Книга Н. К. Пиксанова (а еще ранее фрагмент ее в сборнике «Творческая история») явилась в разгар обострения идеологической обстановки в стране, которое находило отражение и в литературоведении, представлявшем картину большой пестроты и сложности, и с самого начала стала объектом ожесточенных споров. В ранних отзывах о книге дали о себе знать перегибы и перехлесты тогдашней борьбы. Более трезвые и более глубокие оценки появились позднее.

Первыми повели атаку на книгу вульгаризаторы, выдававшие себя за монополистов в области применения марксизма к литературоведению.

В рапповском журнале «На литературном посту» (1929, № 8, стр. 18—25) С. Бабух заявил, что «проблема творческой истории с литературоведением ничего общего не имеет», что «творческая история» как самостоятельная дисциплина Н. К. Пиксановым не доказана и что на самом деле он работает методом «идеалистического эклектизма», демонстрируя «полную несостоятельность буржуазного идеалистического литературоведения».

Н. К. Пиксанов отвечал Бабуху «Письмом в редакцию» («На литературном посту», 1929, № 11—12, стр. 126—127). Здесь содержалось следующее важное разъяснение об отношении «творческой истории» к методу: «Я различаю метод как общее направление, как путь науки, и методы как частные приемы научного изучения. <...> В смысле приема я говорю о «телеогенетическом методе» раскрытия художественных средств <...>. Но когда мне надо сказать о методе, то я пишу: «Социологический метод, понятый правильно,

---

* «Меня огорчает также, что до сих пор не может двинуться к изданию, правда, большая, но зато очень интересная книга Пиксанова о «Горе от ума»,— писал 21 апреля 1927 г. А. В. Луначарский члену правления Госиздата Г. И. Бройдо («Литературное наследство», т. 82. «А. В. Луначарский. Неизданные материалы». М., 1970, стр. 508).

т. е. как метод историко-материалистический, марксистский, обеспечивает подлинный генезис поэтических явлений» (стр. 18).

Статья Вс. Архангельского «Идеализм в литературоведении» («Печать и революция», 1930, № 1, стр. 37—42), как и рецензия С. Бабуха, выражала вульгаризаторское представление о том, будто произведение есть явление не индивидуального, а исключительно классового порядка, вследствие чего художественное творчество, приемы и стиль всецело зависят от роли класса в процессе производства, а творческая воля писателя «целиком социально детерминирована», она «есть функция общественного класса» и «целиком определяется социальным бытием, классовой практикой действительности». Из этого делался вывод, будто «концепция Пиксанова ничего общего не имеет с концепцией марксистского литературоведения» и представляет собой «явно идеалистическую концепцию литературы с утверждением примата личности над социальной средой». Исследования по «творческой истории» объявлены были реакционными, вредными, идущими «наперекор запросам революции», и их предлагалось «отсечь» *.

В более академичных тонах сходные мысли были высказаны авторами сборника «Литературоведение» под редакцией В. Ф. Переверзева (М., 1928). В предисловии В. Ф. Переверзева, в статьях И. Беспалова и Г. Н. Поспелова идея «творческой истории» третировалась как идеалистическое копание в черновых рукописях. «Замыслами поэта,— писал Переверзев,— ничего не объясняется в поэтическом факте, потому что с точки зрения марксиста определяющим моментом является не мышление, а бытие <...>. Литературоведческое исследование и должно обнаружить не идею, а бытие, лежащее в основании поэтического явления».

От этих суждений, фаталистически и механически истолковывавших творческий процесс, концепцию Н. К. Пиксанова защитил акад. П. Н. Сакулин. «Если бы В. Ф. Переверзев утверждал,— писал он в своей статье («Изв. АН СССР, Отделение гуманитарных наук», 1930, № 3, стр. 177),— что марксист считает второстепенным всё, относящееся к процессу творчества, это было бы еще понятно. Но он принципиально отрицает самую проблему, как лежащую вне марксистского литературоведения». «Методологическая аргументация противников творческой истории в сущности сводится к отрицанию творческой личности и к отрицанию значения идей. В обоих случаях марксистский материализм принимает форму механистического мировоззрения: процесс создания произведений лишается сознательно-творческого момента, и художник низводится на положение пассивного медиума; бытие, которым определяется сознание, сводится к одному экономическому базису, причем игнорируется вся обширная область идеологии; задачи литературоведения обужены так, что не остается места для литературной жизни, т. е. для того, что составляет специфику литературы и служит ближайшей сферой для литературоведа» (там же, стр. 178—179). По мнению Сакулина, концепция «творческой истории» Пиксанова «теоретически не обнаруживает никакого отрыва от марксистской методологии» (стр. 176).

Попутно в защиту «творческой истории», против «глубоко ошибочного» отрицания ее литературоведами школы Переверзева высказался А. Д. Камегулов («Об основных вопросах марксистского литературоведения».— «Звезда», 1929, № 2, стр. 183—200). Не придавая исследованиям «творческой истории» «решающей роли на путях вскрытия закономерностей поэтического факта», автор статьи на примерах из Гл. Успенского показывал их полезность.

В следующем номере того же журнала с критикой школы Переверзева выступил Г. Е. Горбачев («Бытие и сознание в понимании Переверзева».— «Звезда», 1929, № 3, стр. 158—185). В противовес тезису В. Ф. Переверзева о бесплодности изучения замысла Горбачев писал о важном значении творческой личности: «*Никак нельзя забывать, что социально-психическая энер-*

---

* Вынужденное обстоятельствами тогдашней борьбы «самокритическое» «отречение» В. Архангельского от части своих обвинений см.: «Штурм» (Самара), 1932, № 2, стр. 60.

гия эпохи «рвется» в произведение через творческую личность автора, социально обусловленную в своих важнейших чертах. Индивидуальность писателя, как творца, нужно знать уже затем, чтобы выделить объясняемое ею многое «случайное» от входящего в ряды закономерностей» (стр. 168). Игнорирование творческой истории, по словам критика, противоречит марксистскому пониманию литературного движения и основным принципам историко-материалистической науки, вредит практике литературоведческого исследования и не согласуется с практикой самой школы Переверзева, которая вынуждена постоянно обращаться к материалам «творческой истории».

А. Глаголев («Книга и революция», 1929, № 15—16, 20 августа, стр. 82—84) в книге Н. К. Пиксанова отмечал «большую научную добросовестность» и богатство материала; часть первая («История текста»), по его мнению, может служить «методологическим образцом для всякой текстологической работы». Однако вторая часть книги вызвала у рецензента резкие возражения против слишком широкой, как он считал, трактовки значения «творческой истории». «Творческая история»,— писал Глаголев,— *не может* явиться основным исследовательским принципом научного литературоведения» хотя бы потому, что только к очень небольшому числу произведений имеется достаточно материалов для воссоздания «творческой истории». Кроме того, «самая основа методологической системы проф. Пиксанова — «авторский замысел», по мнению рецензента, не определяет главного; «...не отдельная личность, а эпоха, точнее класс, тот или иной социальный строй последнего <...> определяет смысл художественного произведения»,— пишет Глаголев, повторяя таким образом распространенное в то время суждение. И заключает: «Все это заставляет нас признать проблему «творческой истории» проблемой только *текстологии.* Социологическое изучение литературы должно быть организовано по иному принципу».

Благожелательная оценка книги Н. К. Пиксанова, как «выдающегося события в историко-литературной науке», содержалась в рецензии Н. Замошкина («Новый мир», 1929, № 6, стр. 238—239). Методологический упор Н. К. Пиксанова рецензент видел в «обосновании историзма», необходимого ввиду угрозы формализации литературной науки. Ценность «комбинированного метода», предложенного Пиксановым, он усматривал в соединении теоретической и исторической поэтики. Но в практическом применении этого несомненно прогрессивного и перспективного способа изучения Замошкин видел неоправданное сужение точки зрения до «имманентного историзма», в ущерб отысканию в творческой истории причинно-социологических влияний. Рецензент указал на противоречие метода творческой истории: превращение ее в универсальную историко-литературную дисциплину грозит ей потерей самобытности и даже прав на существование; но, с другой стороны, исключение из сферы изучения общественных и литературных влияний, а также бытовых прототипов, должно было привести, по словам Замошкина, «к замкнутому внесоциологическому толкованию художественной телеологии», вследствие чего, по его мнению, марксистское литературоведение «вправе поставить общий знак вопроса перед творческой историей, генетической по своему характеру».

С иных позиций рассматривала книгу Н. К. Пиксанова представительница академического литературоведения — С. А. Щеглова («Изв. по русскому языку и словесности АН СССР, Отделение обществ. наук», т. III, 1930, № 1, стр. 341—350).

Она тоже не согласилась с выведением из творческой истории «Горя от ума» вопроса о литературных и общественных влияниях. Неправомерным Щегловой предоставилось также разделение книги на две большие части: «История текста» и «Творческая история». «Если история текста,— резонно спрашивала рецензентка,— как бы противополагается творческой истории, то зачем она находится в этой книге, посвященной именно творческой истории произведения?».

Впоследствии Д. С. Лихачев пошел еще далее, указав, что именно история текста и представляет для литературоведа первостепенный интерес и что понятие «творческая история» не должно заменять понятия «история тек-

ста», так как создание произведения включает в себя и нетворческие моменты: давление цензуры, издателя, различные случайности и ошибки (см. Д. С. Лихачев. Текстология. На материале русской литературы X—XVII вв М.— Л., 1962, стр. 34—35).

Наименее удавшейся Щеглова сочла главу об идейности. Субъективной и искусственной нашла она установку Пиксанова на выведение миросозерцания автора только из сатирических и лирических элементов комедии: «...ведь изучается художественное произведение, а не философский или художественный трактат, и потому идея в нем может быть ярче выражена в сатирически-шутливой форме или отдельных картинах, чем в форме рассуждения; затем трудно решить, какие рассуждения принадлежат автору, какие только героям...»

Определенную перекличку с книгой Н. К. Пиксанова имела работа Б. В. Томашевского «Писатель и книга. Очерк текстологии» (Л., 1928; изд. 2 — М., 1959). Томашевский не учел полного текста книги Пиксанова, вышедшей позднее, а опирался на методологическую статью 1923 г. и сборник «Творческая история» (1927). Рассматривая отношение «истории текста» к истории литературы, Томашевский находил, что история текста (в широком смысле этого слова) дает историку литературы представление о движении текста и возможность интерполировать, умножая число предметов наблюдения.

Но, соглашаясь в этом с Н. К. Пиксановым, Б. В. Томашевский усомнился, что изучение творческой истории может вскрывать внутреннюю телеологию художественного произведения. По мысли Томашевского, внутренняя целеустремленность (телеология) художественного приема не совпадает с личными намерениями автора. «Поэтому,— писал Томашевский,— вовсе не намерение автора и вовсе не тот путь, которым автор дошел до создания произведения, дают ему смысл, <...> Важно произведение, как оно вышло <...> Произведение создает не один человек, а эпоха <...> Автор во многих отношениях является только орудием» (Б. В. Томашевский. Писатель и книга. Очерк текстологии. Изд. 2. М., 1959, стр. 152).

Поскольку творческие намерения писателя не остаются неизменными и обусловлены эпохой, Томашевский полагает, что «важно не то, куда целит автор, а куда он попадает» (там же).

По этим соображениям Б. В. Томашевский отказался признать за творческой историей отстаивавшееся Н. К. Пиксановым значение «самостоятельной научной дисциплины», предлагал не возлагать на нее обязанности отвечать на «проклятые» вопросы и «отвести ей более скромное место среди вспомогательных методов обработки материала, результатами которой и должна по мере надобности воспользоваться наука» (там же).

Позднее этого разногласия коснулся Д. С. Лихачев. По его мнению, факт изменяемости авторского намерения не снимает необходимости его изучения: важны и намерения и результат. Отдавая должное «эпохе», Д. С. Лихачев все же не соглашается с утверждением Б. В. Томашевского, будто произведение создает не один человек, а эпоха: «Эпоха помимо человека ничего сделать не может, эпоха действует через человека и его намерения <...> Отрицать целесообразность изучения «творческой истории» только на том основании, что намерения творца меняются в процессе этой творческой истории, или что помимо намерений творца имеет значение и эпоха,— нет никаких оснований. Разумеется, «творческая история» должна включать в себя изучение истории целей автора и их изменений, а история целей автора должна строиться с учетом влияния классовой идеологии автора» (Д. С. Лихачев. Текстология. М.— Л., 1962, стр. 34—35).

К этому приближается суждение самого Н. К. Пиксанова из его старых полемических записей: «Для меня рассуждения о детерминированном и случайном имеют второстепенное значение: я вовсе не выгораживаю <...> творчество поэта из-под влияния среды; я готов допустить <...> полную детерминированность творческого процесса. Но и тогда творческая история не потеряет своего интереса: она, ведь, и есть тот путь, каким мы раскроем детерминизм» (архив Н. К. Пиксанова). В записях 1966—1968 гг. ученый обращался к мысли о «коллективности творчества», всегда присущей литературному

процессу, под которой он разумел воздействие на писателя его ближайшего окружения и социальной среды.

Отметим также еще рецензию А. Бема («Slavia», Praha, 1932, XI, N 1, str. 161—163), который нашел книгу Н. К. Пиксанова ценной по материалу и богатству наблюдений, но методологически «весьма спорной». Автор книги, по мнению рецензента, преувеличил значение «творческой истории», для которой, как правило, и не находится достаточного материала, ибо творческий процесс не получает полного закрепления в документах. Не отрицая за «творческой историей» значения подсобного метода, Бем писал, что исследователь методологически обязан исходить все же из последнего текста.

Другие находили, что «основной порок метода «творческой истории» в том, что он из скромного обслуживания, необходимого и плодотворного для изучения творчества писателя, претендует на монополию, на центральное место, вследствие чего история «замысла» первоначальных редакций вовлекает исследователя в дебри черновиков, среди которых им забывается история литератур, поэтика и эволюция писателя» (Н. Степанов — в рецензии на книгу Павла Медведева «Драмы и поэмы А. Блока».— «Звезда», 1928, № 2, стр. 167). Сам П. Н. Медведев, труд которого о поэмах и драмах Блока носит подзаголовок: «Из истории их создания»,— не следовал во всем за Н. К. Пиксановым, считая, что он «до беспредельности расширяет задачи истории создания». Медведев суживал свою задачу до изучения истории текста; практически это выливалось у него в сличение только черновиков, причем исследователь «совершенно сознательно» отказывался от каких бы то ни было «заключений и выводов» (см. критическое рассмотрение Пиксановым книги П. Н. Медведева на стр. 36—37). В письме к Пиксанову от 7 марта 1929 г. П. Н. Медведев так определил свой взгляд на проблемы «творческой истории», в отличие от позиции Пиксанова: «Я полагаю, что проблематика каждой науки должна строиться по принципу не того, что может, а что *должно* войти в нее. В проблематику творческой истории *должно* войти изучение: 1) возникновения замысла и 2) истории его воплощения. Материал — рукописный и печатный тексты. Может же войти — при наличии соответствующих данных — и биографический, и психологический, и социологический, и пр. моменты. ⟨...⟩ Но все это — превходящее и необязательное. Обязательно же то, что *должно*. Иначе говоря: для меня творческая история прежде и больше всего — история текста. Для Вас же, если я не ошибаюсь, история того, что *над текстом*. ⟨...⟩ Все, что выше мною сказано, нисколько, конечно, не колеблет моего твердого убеждения в необходимости и научной продуктивности изучения творческой истории. В этом отношении ⟨...⟩ позвольте мне считать себя убежденным сторонником Вашей доктрины. Разногласия,— если они имеются,— это только «спор славян между собой». И — в письме от 29 апреля 1929 г.: «Единственный спорный пункт — о границах творческой истории — наш давний камень преткновения» (архив Н. К. Пиксанова).

Таким образом, исследование «творческой истории» Н. К. Пиксановым не только было принято в общих чертах наиболее серьезной и причастной к науке частью критики, но также и продолжено ею, и с течением времени это ощущалось все более явственно.

* * *

В отзывах С. А. Щегловой, П. Н. Сакулина и позднее в книге Д. С. Лихачева был затронут вопрос о научном приоритете в применении и обосновании изучения «творческой истории». Сакулин начал с того, что в немецкой и французской филологии монографии, посвященные генезису крупных произведений, давно практикуются, и разработана методика исследований. Щеглова также указала, что необходимость изучения истории создания литературного произведения, а не только его окончательного вида, давно известна литературоведам-медиевистам в качестве историко-филологического метода, широко применяющегося учеными школы Тихонравова и подробно обоснованного акад. В. Н. Перетцем (см. также: Д. С. Лихачев. Текстология. М.— Л., 1962, стр. 32).

И, действительно, все это имело место — отчасти даже применительно к материалу новой русской литературы,— например, в комментариях Н. С. Тихонравова к сочинениям Гоголя. Самый термин «творческая история» стал эпизодически употребляться: в 1922 г. (т. е. за год до методологической статьи Н. К. Пиксанова) появилась работа Н. Л. Бродского «Творческая история романа «Бесы». (Неизданные материалы)» («Свиток», № 1, М., 1922, стр. 83—119). Однако ни в какое сравнение с книгой Н. К. Пиксанова эта работа не идет: она представляет собой лишь публикацию первоначальных набросков, записанных «сценами», со вступительной заметкой публикатора — всего в четыре страницы.

Следует также учесть принципиальное отличие новой русской литературы от древней именно в плане «творческой истории»: наличие развитого авторского начала (которого древняя литература не знала) заметно меняет дело, особенно в таком специфически авторском, индивидуально-авторском аспекте, каким является «творческая история». Ссылка на комментарии Тихонравова к сочинениям Гоголя и на другие подобные материалы также не обладает достаточной убедительностью в плане «приоритета»: элементы творческой истории, содержащиеся в комментариях к изданиям русских классиков, имеют свою специфику; они связаны с публикацией текста и имеют узко комментаторский характер, несопоставимы с книгой Н. К. Пиксанова.

Уместно вспомнить и общую закономерность, согласно которой ни одно крупное открытие в науке не возникает внезапно, не будучи подготовленным известным количеством предварительных работ, не дающих еще нового качества, позволяющего говорить о «приоритете».

Несмотря на имеющиеся другие работы, включая и те, которые рассматривал сам Пиксанов в введении к этой книге, в изучении творческой истории применительно к новой русской литературе приоритет Н. К. Пиксанова общепризнан. Появление его книги в 1929 г. имело принципиальное значение новизны. Ни в России, ни на Западе в то время не было подобной монографии. Немецкие и французские работы, на которые указывалось в рецензиях, имели свою специфику, и они, естественно, не касались русского материала, да и вряд ли были известны Пиксанову. Сам Пиксанов с искренним удивлением воспринимал суждения о своем якобы «ученичестве у немцев», заявляя, что его «доктрина творческой истории создана самостоятельно» (см. стр. 36). Да и имевшиеся в печати указания на зарубежные работы ни в коей мере не имели целью в этом усомниться. П. Н. Медведев, сделавший подобные указания в своей книге «Драмы и поэмы А. Блока» (1928), отвечая на упрек Н. К. Пиксанова, писал ему 7 марта 1929 г.: «Я никогда не сомневался, что Ваша доктрина творческой истории создана самостоятельно. За это говорит уже то, что до Вас у нас не было ни одной работы по творческой истории. Вы — создатель этой дисциплины. Не может быть и речи о Вашем «ученичестве у немцев». Я говорил не об ученичестве ⟨...⟩, а о *традиции*, имея в виду хотя бы работу Куно Фишера и Оск. Вальцеля о «Фаусте», в которой «творческая история» понимается и трактуется чрезвычайно широко, в Ваших объемах, во всей полноте Ваших определений. Эту *классическую* традицию я и имел в виду» (архив Н. К. Пиксанова).

П. Н. Сакулин, сделавший аналогичные указания, писал (цит. соч., стр. 169): «Несмотря на все сказанное, Н. К. Пиксанов в отведенных себе границах сумел дать действительно типологическое исследование. Если труд Н. К. Пиксанова хронологически нельзя назвать «первым в новой научной отрасли» ⟨...⟩, то во всяком случае, по обстоятельности анализа и, главное, по выдержанности метода, в русской научной литературе он является лучшим в данном жанре и потому методологически показательным».

Это обобщение, сделанное сорок лет назад, еще более очевидно сейчас, когда начинание Н. К. Пиксанова и разработанная им методика творческой истории послужили стимулом и образцом для других подобных работ о многих русских писателях. Они теперь насчитываются сотнями *, причем, многие

* См. Н. И. Желтова и М. И. Колесникова. Творческая история произведений русских и советских писателей. Библиографический указа-

исследователи ссылаются на Н. К. Пиксанова как на основоположника. Проблематика «творческой истории» со ссылками на Пиксанова вводится в методические пособия для молодых научных работников. (См. Н. Ф. Бельчиков. Пути и навыки литературоведческого труда. М., «Наука», 1965. Глава: «Творческая история и ее роль в научном исследовании», стр. 179—184). Изменились представления и бывших противников «творческой истории». Г. Н. Поспелов в новейшем труде, по-прежнему относя себя к «каузально-историческому» направлению в литературоведении и справедливо настаивая на решающей роли общеисторического воздействия на литературный процесс, не отрицает, однако, и проявлений «личного сознания»: «Необходимо уметь рассматривать произведения всех писателей <...> не только как проявление их личного сознания, испытывающего извне различные идейные и художественные влияния, но в основном как выражение определенного идеологического «миросозерцания», пронизанного какими-то теоретическими взглядами и с исторической закономерностью возникшего в соответствующих противоречивых отношениях и обстоятельствах социальной действительности» *.

Все это свидетельствует в пользу книги Н. К. Пиксанова, обоснованности и плодотворности ее главных идей.

Естественно, что в труде такого масштаба и такой давности мы обнаруживаем сегодня те или иные большие и малые недостатки; известные основания для критики книга, конечно, давала. В ней прежде всего обнаруживается излишек претензии в провозглашении «творческой истории» в качестве «нового пути литературной науки». Едва ли обоснованным представляется и употребление слова «метод» применительно к «творческой истории». Она скорее — определенная система исследования, комбинированный исследовательский прием, индуктивная работа, тесно связанная с изучением текста, широко пользующаяся разнообразными методами, прежде всего данными исторической поэтики и стилистики. Неясным, а отчасти и определенно неверным приходится считать представленное в книге соотношение понятий «творческая история» и «история текста». Пиксанов чрезмерно их разделяет, трактуя «историю текста» как «внешнюю», а «творческую историю» — как «внутреннюю» историю произведения. Более убедительными представляются суждения, связывающие оба понятия и вводящие «историю текста» непосредственно в «творческую историю» в качестве ее непременного компонента. К недостаткам книги рецензенты причисляли проявления распространенной в 20-е годы «болезни» литературоведения — вульгарного социологизма, заставлявшего трактовать «Горе от ума» как «барскую пьесу», неантагонистическую относительно своей эпохи; случайность и схематизм в выделении основных компонентов анализа: стиль, образы, композиция, лиризм и идейность. За пределами рассмотрения остаются, например, существенные вопросы жанра, а искусственно выделенный «лиризм» отождествлен с авторским миросозерцанием, не нашел себе отражения в рубрикации книги и отнесен к композиции. С высоты новейших достижений несколько архаичным, конспективным, недостаточно убедительным и глубоким может показаться произведенный Н. К. Пиксановым анализ стиля комедии.

Исследование Н. К. Пиксанова обнаружило большую сложность проблемы «Грибоедов и декабристы»: оно опровергло впечатление, будто идеология «Горя от ума» сложилась непосредственно в результате общения драматурга с деятелями тайных декабристских организаций в 1824—1825 гг. Тем самым устанавливался факт принципиальной важности: «совпадение с патетикой и идейностью декабризма обусловлено не внешним влиянием, а глубоким социальным родством» (стр. 357). Связи Грибоедова с декабризмом ученый намеревался изложить в специальном исследовании (см. стр. 339 и 347).

тель. Редакция и предисловие Н. К. Пиксанова. М., «Книга», 1968. В этом указателе, отнюдь не претендующем на полноту, зарегистрирована 1921 работа по «творческой истории».

* Г. Н. Поспелов. Задачи первостепенной важности.— «Вестник Московского университета. Филология», 1969, № 4, стр. 84.

Такого специального исследования Н. К. Пиксанов не создал. В 1947 г. появился обширный труд М. В. Нечкиной «А. С. Грибоедов и декабристы» (изд. 2 — 1951), но он целиком был направлен против книги Н. К. Пиксанова. Многие критические замечания М. В. Нечкиной нельзя не счесть основательными: в 1947 г. нетрудно было указать существенные просчеты труда, появившегося за 20 лет до того. От ряда ошибочных положений, ранее им защищавшихся, к концу 30-х годов Пиксанов и сам отказался.

Но главное задание книги М. В. Нечкиной прямо противоположно выводам, к которым пришел Н. К. Пиксанов: доказать прямую принадлежность Грибоедова к тайным организациям декабристов и из этого выводить идеологию «Горя от ума». Книга Нечкиной, будучи обстоятельным и серьезным исследованием, насыщенным фактами, обнаруживает все-таки очевидную заданность и является характерным примером распространенного в те годы априоризма и стремления «улучшать» историю. Пиксанов именовал такое поветрие «обратным вульгарным социологизмом», созданием «крашеных классиков», которые все вдруг представились революционными и народными; классовый анализ литературы, вопрос о неизбежных исторических ограничениях были сняты с обсуждения. Н. К. Пиксанов до конца жизни писал о том, что формальная принадлежность Грибоедова к организациям декабристов — вопрос второстепенный для Грибоедова-писателя — точно так же, как и для Пушкина, хотя произведения того и другого имели для декабристов огромное значение, и «Горе от ума» стало поэтической декларацией декабризма, его художественным документом.

Обстоятельства сложились таким образом, что Пиксанов получил возможность ответить Нечкиной только в 1969 г.— в издании «Горя от ума» серии «Литературные памятники» (стр. 291—298).

Большинство других критических отзывов о книге Н. К. Пиксанова (причем, наиболее резкие и крикливые из них) прочно теперь забыты, в то время как сама книга выжила и входит в классический фонд литературоведения. Ошибки и недостатки могут быть в ней и сегодня указаны и учтены читателями; но многое книга способна говорить и сама за себя. Она и сегодня сохраняет свою научную ценность, чрезвычайно поучительна в качестве образца научного анализа, много дает для уяснения эстетических процессов творчества и восприятия художественного произведения.

Замечательны литературные качества этой работы, в которой формулировки так энергичны, полновесны и точны, что, по отзыву одного из современников (проф. Ю. Г. Оксмана — в письме от 18 марта 1929 г., архив Н. К. Пиксанова),— производят «впечатление какого-то литья». Это особенно приходится ценить теперь, когда так мало удовлетворяет эта сторона многих литературоведческих работ, которые скорее одолеваются, нежели читаются.

До конца жизни Н. К. Пиксанов не оставлял мысли написать новую большую работу о «творческой истории» и собирал для нее материал. В рабочем экземпляре книги «Творческая история «Горя от ума» автором намечены «Дезидераты», в которых указывается на необходимость поставить вопрос не только о стиле, образах, композиции, но также и о жанре «Горя от ума», о соотношении в нем классицизма и реализма; здесь отмечалось, что лиризм не получил в книге самостоятельного раздела и допущена «некоторая путаница» в изложении «лиризма» и «авторского темперамента». Предполагалось также разработать вопрос, насколько универсальна творческая история и каково ее место в системе литературоведческих дисциплин.

В специальной работе «Творческая история как научная дисциплина» он предполагал дать общее методологическое обоснование и разработку проблемы. В архиве ученого остались специальные подборки: «Творческая история. Материалы к теоретической статье»; «Творческая история и марксизм». а также тезисы доклада на эту тему, который Н. К. Пиксанов прочитал аспирантам Пушкинского дома 2 апреля 1963 г.

Большое значение придавал ученый терминологической точности, настаивая на обозначении: «творческая история», которое нередко в литературоведческой практике подменяется безразлично употребляемыми псевдонимами: «история создания», «творческая лаборатория», «работа писателя

(имярек) над...» (таким-то произведением), «история писания и печатания...» и т. п. Признавая все подобные определения возможными (в зависимости от материала и задач исследования), Пиксанов полагал все же, что они не синонимичны «творческой истории». Например, он считал, что под «историей создания» правильнее понимать внешнюю обстановку творчества (т. е. бытовые условия); иногда это словосочетание употребляется для обозначения хронографии. Исследования «творческой лаборатории» писателя, его «мастерства», содержат, как правило, элементы творческой истории и с нею соприкасаются, однако целиком к ней не сводятся и не совпадают с нею. Обозначение «творческая лаборатория», по его мнению, непригодно потому, что предметом творческой истории может быть отдельное произведение (или цикл), но не наблюдение над творческим процессом в целом. Его крайне встревожило появление (например, в трудах Б. С. Мейлаха), наряду с «творческой историей» еще и другой формулы — «творческий процесс»: слово «процесс», употребительное в естественных науках, применительно к наукам об искусстве равнозначно термину «коллективность» и мало подходит к тем случаям, когда речь идет о сознательном, волевом усилии творящего индивида.

* * *

Книга Н. К. Пиксанова «Творческая история «Горя от ума» была отпечатана в 1928 г. мизерным по теперешнему времени тиражом: 2000 экземпляров и давно уже совсем не встречается в продаже. Приобрести ее можно лишь по редчайшей случайности. Между тем ссылки на нее в научной литературе по-прежнему часты; книга пользуется заслуженной известностью.

Настоящее, второе издание книги, выходящее посмертно, осуществляется Комиссией по истории филологических наук по постановлению Бюро Отделения литературы и языка Академии наук СССР. Настоящая публикация не является механической перепечаткой издания 1928 г.; текст ее подготовлен заново. Хранящийся в архиве Н. К. Пиксанова рабочий экземпляр книги содержит уточнения и дополнения автора почти на каждой странице. Правка наносилась в несколько приемов, вероятно, в 1930, 1931 и 1932 гг. Эти исправления учтены в настоящем издании, за исключением многочисленных замечаний типа дезидерат, вроде: «Надо бы сказать все это подробнее», «Взять более выразительные примеры», «Дать краткие итоги обзора»; «путанно», «переработать», «сделать оговорку» и т. п. Между страницами книги вложены листы с различными записями, относящимися к теме, но не приуроченные к определенному месту или не включенные органически в текст. Подобные дополнения также не могли быть учтены в тексте, но о некоторых авторских маргиналиях и закладках сообщается в справочной части настоящего комментария.

В настоящее издание впервые включены экскурсы о работах С. Д. Балухатого и П. Н. Медведева (стр. 31—37).

По замыслу автора, книга должна была иметь пять приложений, которые, однако, при издании в 1928 г. из соображений экономии в последний момент были отсечены издательством, так что в тексте остались неоднократные ссылки на эти приложения.

Приложения эти следующие:

1) Искажения и подделки «Горя от ума»;
2) Новейшие работы по творческой истории (1921—1928);
3) Обзор списков «Горя от ума» в государственных и частных собраниях;
4) Хронология «Горя от ума»;
5) Графическая схема филиации текстов и рукописей «Горя от ума».

Эти приложения — в рукописях и отчасти в наборных гранках — сохранились в архиве Н. К. Пиксанова, но так как материал их к настоящему времени сильно устарел и нуждается в обновлении,— во второе издание книги они также не включаются. Соответственно в тексте ссылки на них исключены или сделаны в комментариях оговорки. Н. К. Пиксанов в последние годы много раз высказывал пожелание о составлении заново (с использованием

его материалов) капитальной библиографии Грибоедова, летописи его жизни и творчества и научного описания списков «Горя от ума». Эта работа была начата нами еще при жизни ученого, по материалам его Грибоедовского собрания и под его руководством. Доведение ее до конца восполнит отсутствие упомянутых приложений.

Текст настоящего издания подготовил, примечания написал и указатель составил А. Л. Гришунин.

В подготовке книги к изданию приняла участие М. И. Колесникова. Учтены также замечания П. С. Краснова.

* * *

[1] Эта библиография остается пока не изданной. В архиве ученого сохранился машинописный экземпляр библиографии литературы о Грибоедове, доведенной до 1935 г., и собран материал для продолжения этой работы. По инициативе Н. К. Пиксанова и под его руководством начато составление обширной «библиографической монографии»: «Грибоедов в печати. Печать о Грибоедове. 1803—1970 гг.».

[2] Издание этого сборника осуществлено не было. Отсутствие его восполняется отчасти Грибоедовским томом «Литературного наследства» (№ 47—48, М., 1946); книгами: «А. С. Грибоедов. 1795—1829. Сборник статей. Под редакцией И. Клабуновского и А. Слонимского». М., 1946; О. И. Попова. А. С. Грибоедов в Персии в 1818—1823 гг. (по новым документам). М., 1929; Н. К. Пиксанов. Грибоедов. Исследования и характеристики. Л., 1934; М. В. Нечкина. А. С. Грибоедов и декабристы. Изд. 2. М., 1951; В. А. Парсамян. А. С. Грибоедов и армяно-русские отношения. Ереван, 1947; С. В. Шостакович. Дипломатическая деятельность А. С. Грибоедова. М., 1960; О. И. Попова. Грибоедов — дипломат. М., 1964, и др.

[3] Последнее из изданий серии «Русские и мировые классики» появилось в 1932 г. После этого в редакции Н. К. Пиксанова «Горе от ума» выходило также в 1938 г. (изд-во «Художественная литература»), в 1946 г. (изд-во «Искусство»). Последним изданием этого ряда была книга: А. С. Грибоедов. Горе от ума. Издание подготовил Н. К. Пиксанов при участии А. Л. Гришунина. М., «Наука», 1969 (серия «Литературные памятники»).

[4] Составленная Н. К. Пиксановым «Летопись жизни и творчества Грибоедова» сохранилась в архиве ученого, но не была издана.

[5] Замысел такого труда до конца жизни занимал Н. К. Пиксанова, но также не был осуществлен. Пиксанов опубликовал только некоторые «подготовительные этюды» к монографии «А. С. Грибоедов. Жизнь, личность, творчество»: например, статью «Горе от ума» в парадоксах русской критики».— «Русские ведомости», 1913, № 182, 8 августа.

[6] М. Гершензон. Грибоедовская Москва. М., 1914. Изд. 2 — 1916; изд. 3 — 1928.

[7] Имеется в виду подготовленное Н. К. Пиксановым (т. I — при участии И. А. Шляпкина) Полное собрание сочинений А. С. Грибоедова, т. I—III. СПб., 1911—1917 (Издание Разряда изящной словесности имп. Академии наук). К нему предполагался особый выпуск, включающий не вошедшие в издание служебные письма и бумаги Грибоедова, но по условиям военного времени его издать не удалось. «Четвертым» томом Пиксанов считал существенно дополняющую трехтомное издание книгу: «Горе от ума. Комедия А. С. Грибоедова. Текст Жандровской рукописи <...>». Редакция, введение и примечания Н. К. Пиксанова. М., изд. Л. Э. Бухгейм, 1912.

[8] М. Л. Гофман. Пропущенные строфы «Евгения Онегина» — «Пушкин и его современники. Материалы и исследования», вып. XXXIII—XXXV. Пг., 1922, стр. 1—344.

[9] Работа П. Н. Сакулина по творческой истории «Идиота» вышла в 1931 г. (см. П. Н. Сакулин. Работа Достоевского над «Идиотом».— В кн.: «Из архива Достоевского. «Идиот». М.— Л., 1931, стр. 169—290).

[10] Полное собрание сочинений Л. Н. Толстого в 90 томах («Юбилейное издание») выходило с 1928 по 1958 г. Комментарии этого издания содержат

богатейшие разработки творческой истории многих произведений Л. Н. Толстого. Составленная Н. К. Пиксановым библиография «Творческая история произведений Л. Н. Толстого» (323 названия о 49 сочинениях) помещена в кн.: «Л. Н. Толстой. Статьи и материалы», VI («Уч. зап. Горьковского ун-та», вып. 77). Горький, 1966, стр. 326—356.

11 Это исследование в печати не появилось.

12 См. примеч. 2.

13 См. примеч. 1.

14 Эти приложения при печатании книги в 1928 г. были сокращены и остались ненапечатанными. См. о них во вступительной части настоящего комментария.

15 См. Полное собрание сочинений А. С. Грибоедова, т. 1. Под редакцией и с примечаниями Н. К. Пиксанова и И. А. Шляпкина. СПб., 1911, стр. VIII.

16 Тремя «великими сводами» акад. А. Н. Пыпина (1833—1904) принято считать его капитальные труды: «История русской этнографии», т. 1—4. СПб., 1890—1892; «Обзор истории славянских литератур», т. 1—2. СПб., 1874—1881; «История русской литературы», т. 1—4. СПб., 1898—1899.

17 Биография Г. Р. Державина («Жизнь Державина») составила целиком VIII том Сочинений Державина с объяснительными примечаниями Я. К. Грота (СПб., 1864—1883). Это издание, выполненное с большой тщательностью, в 60-е годы XIX в. подвергалось осмеянию со стороны демократической критики за злоупотребление биографическими мелочами и официозно-монархическую тенденцию.

18 Намек на известное сочинение А. Г. Горнфельда «Муки слова» (изд. 2. М.— Л., 1927).

19 Р. И. Аванесов. Достоевский в работе над «Двойником».— В кн.: «Творческая история. Исследования по русской литературе». Редактор Н. К. Пиксанов. М., 1927, стр. 154—191.

20 Намек на работу Б. М. Эйхенбаума «Как сделана «Шинель» Гоголя» (1919) — одно из основных исследований «формального» направления.

21 А. Г. Горнфельд. Пути творчества. Пг., 1923.

22 В. М. Жирмунский. Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Пг., 1922.

23 Б. М. Эйхенбаум. Мелодика стиха. Пг., 1922.

24 О замысле «Ревизора» Гоголь писал в «Авторской исповеди» (1847). В этом сочинении сказалось стремление Гоголя оправдать себя от обвинений критики в измене идеям «Ревизора» и «Мертвых душ» в связи с книгой «Выбранные места из переписки с друзьями».

25 Эта работа Н. К. Пиксанова не появилась в печати.

26 В архиве Н. К. Пиксанова имеется листок с дезидератой к стр. 107 его статьи «Новый путь литературной науки...», соответствующей этому месту книги: «Вставить и настойчиво развить тот тезис, что в *генетическую* творческую историю включается пропущенное мною задание: *социальный* генезис произведения». (Запись 22 апреля 1967 г.).

27 К настоящему времени этот пробел восполнен многочисленными трудами, в том числе специально этой теме посвященными книгами: Э. Е. Зайденшнур. «Война и мир» Л. Н. Толстого. Создание великой книги. М., 1966; В. А. Жданов. Творческая история «Анны Карениной». Материалы и наблюдения. М., 1957.

28 Рукописи Л. Н. Толстого в течение длительного времени были разрозненны. Значительная их часть хранилась В. Г. Чертковым в Лондоне. Согласно постановлению Правительства СССР (1939) все рукописи Толстого сосредоточены в Толстовском музее в Москве.

29 A. Mazon. Un maitre du roman russe Ivan Gontcharov. Paris, 1914, 473 p.

30 И. А. Гончаров. Обломов. Роман. С приложением статьи Н. А. Добролюбова «Что такое обломовщина?» и неизданных вариантов «Обломова» с комментариями А. Цейтлина. Харьков, 1927; И. А. Гончаров. Обрыв. Роман. Предисловие В. Переверзева. Вступительная статья А. Цейтлина. Варианты и неизвестные главы «Обрыва» с комментариями А. Цейтлина. Харьков, 1927.

31 В 1968 г. в издательстве «Наука» вышел труд Н. К. Пиксанова «Роман Гончарова «Обрыв» в свете социальной истории».

32 Н. Л. Бродский. Гоголь и «Ревизор».— В кн.: Н. В. Гоголь. Ревизор. М.— Л., 1927, стр. V—LVII; изд. 2, 1930, стр. 5—53.

33 См. Н. В. Волков. Зависимость «Ревизора» Гоголя от комедии Квитки «Приезжий из столицы». СПб., 1899; А. И. Лященко. «Ревизор» Гоголя и комедия Квитки «Приезжий из столицы».— В кн.: «Памяти Л. Н. Майкова». СПб., 1902.

34 См. примеч. 8.

35 Под редакцией П. О. Морозова (1854—1920) вышли следующие издания сочинений Пушкина: Сочинения А. С. Пушкина. Изд. Общества для пособий нуждающимся литераторам и ученым, т. 1—7. СПб., 1887; Сочинения и письма А. С. Пушкина. Критически проверенное и дополненное по рукописям издание.., т. 1—8. СПб., 1903—1906.

36 В статье «Евгений Онегин» и его предки» (1887) историк В. О. Ключевский сделал интересную попытку проследить историческую генеалогию Онегина, но выдвинул спорную трактовку пушкинского героя как «гримасы» и «позы», «чрезвычайно неловкой и фальшивой» (В. О. Ключевский. Сочинения, т. VII. М., 1959, стр. 408).

37 В. В. Сиповский. Пушкин, Байрон и Шатобриан. СПб., 1899.

38 Однако прототипичность Кюхельбекера относительно образа Ленского доказана позднее Ю. Н. Тыняновым в работе «Пушкин и Кюхельбекер» («Литературное наследство», т. 16—18. М., 1934, стр. 356—370; Ю. Н. Тынянов. Пушкин и его современники. М., 1968, стр. 273—288).

39 Специальной монографии о творческой истории «Иванова» С. Д. Балухатый не создал. Некоторые относящиеся к этой теме сведения имеются в его книге «Чехов — драматург» (Л., 1936). О творческой истории «Иванова» писал А. П. Скафтымов («Уч. зап. Ленинградского пед. ин-та им. А. И. Герцена», т. 67. Л., 1948, стр. 202—211; А. П. Скафтымов. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958, стр. 339—355).

40 Краевский, Андрей Александрович (1810—1889), издатель и журналист, в 1839—1867 гг. издавал журнал «Отечественные записки».

41 Имеются в виду статья Алексея Н. Веселовского «Очерк первоначальной истории «Горя от ума» («Русский архив», 1874, № 6, стлб. 1513—1576) и вышедшее под его редакцией издание «Русская библиотека», т. V. А. С. Грибоедов. СПб., 1875; изд. 2 — 1878.

42 Историю фальсификации текста «Горя от ума» И. Д. Гарусовым см. в кн.: А. С. Грибоедов. Горе от ума. Издание подготовил Н. К. Пиксанов при участии А. Л. Гришунина. М., «Наука», 1969 (сер. «Литературные памятники»), стр. 340—347.

43 Ал. Веселовский. Этюды о Мольере. Мизантроп. М., 1881. (Переиздания 1894 и 1912 гг.).

44 Алексей Веселовский. Этюды и характеристики. М., 1894; изд. 2 — 1903; изд. 3 — 1907.

45 Полное собрание сочинений А. С. Грибоедова. Под редакцией И. А. Шляпкина. В двух томах. СПб., 1889.

46 Писатель и журналист Ф. В. Булгарин (1789—1859), которому Грибоедов оставил рукопись «Горя от ума», впоследствии стал широко известен как реакционный деятель и политический осведомитель жандармского управления.

47 А. Веселовский. Западное влияние в новой русской литературе. М., 1883; изд. 2 — 1896.

48 Наименование списков — по фамилиям их владельцев: П. А. Ефремова и начальника репертуаров Киреева; А. И. Фелькнера.

49 Это приложение, как и другие, не было напечатано в издании 1928 г.; не печатается оно и в настоящем издании.

50 П. Е. Щеголев. А. С. Грибоедов и декабристы. (По архивным материалам.) С приложением факсимиле дела о Грибоедове, хранящегося в Гос. архиве. СПб., 1905. Факсимильное приложение к книге было выполнено столь тщательно, что впоследствии много раз принималось за «подлинное»

дело о Грибоедове, о чем в печати появились «сенсационные» сообщения.

51 В 1911 г. под редакцией В. И. Саитова и П. Е. Щеголева было предпринято факсимильное издание некоторых рукописей Пушкина (так наз. издание Олега Константиновича). Оно вышло ограниченным тиражом, но технически сделано превосходно, с соблюдением всех особенностей подлинника (формат, цвет, фактура и обрез бумаги, цвет чернил и т. п.).

52 Система «двойного печатания» состоит в двойном прогоне печатного листа и позволяет имитировать зачеркивания, различные переправки и т. п. при воспроизведении черновых текстов. Н. К. Пиксанов применил ее при издании Жандровской рукописи «Горя от ума» (1912), см. стр. 37 наст. изд.

53 Я. К. Грот пользовался системой «двойного печатания» для воспроизведения чернового текста стихотворения А. С. Пушкина «19 октября» (1825) — «Сборник Отделения русского языка и словесности имп. Академии наук», т. XLII. СПб., 1887.

54 В. Якушкин. А. С. Грибоедов и его комедия.— «Русские ведомости», 1895, № 4 и 13; он же. Спорные годы в биографии Грибоедова.— Там же, № 88.

55 Грибоедов. Горе от ума (Горе уму). Комедия в стихах (в 4-х действиях). Под редакцией, с примечаниями и вступительной статьей В. Л. Бурцева. (Первое действие.) Париж, 1919.

56 А. С. Грибоедов. Горе от ума. Редакция, вступительная статья и примечания Е. А. Ляцкого. Стокгольм, 1921.

57 Б. В. Варнеке. А. С. Грибоедов. Полное собрание сочинений под редакцией Н. К. Пиксанова, т. I и II.— «Изв. Отделения русского языка и словесности имп. Академии наук», т. XIX. СПб., 1914, кн. 2, стр. 286—292. Возражения на эту рецензию см.: Н. К. Пиксанов. По поводу отзыва об академическом издании сочинений А. С. Грибоедова.— Там же, т. XX. СПб., 1915, кн. 4, стр. 18—23.

58 Система «двойного печатания» применялась потом к некоторым сочинениям Пушкина («Руслан и Людмила», глава из «Капитанской дочки», стихотворения «К Овидию» и «Полководец») — в большом академическом издании (см. «Пушкин. Итоги и проблемы изучения». М.— Л., «Наука», 1966, стр. 603—604).

59 Этим редактором был сам Н. К. Пиксанов.

60 Этот список хранится в Рукописном отделе Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина (Москва).

61 Планировавшееся переиздание второго тома академического полного собрания сочинений А. С. Грибоедова не состоялось.

62 Пополненный вариант этого обзора см. в кн.: А. С. Грибоедов. Горе от ума. Издание подготовил Н. К. Пиксанов при участии А. Л. Гришунина. М., «Наука», 1969 (сер. «Литературные памятники»), стр. 267—301.

63 П. Н. Сакулин выдвинул иное, более убедительное понимание соотношения «истории текста» и «творческой истории», теснее их соединяя и вводя первое во второе: все зависит от аспекта и цели исследования, но «изучать историю текста можно и должно под углом творческой истории. <...> Такая история текста есть уже необходимая, органическая часть *самой* творческой истории». Таким образом, по мысли П. Н. Сакулина (совпадающей с суждениями С. А. Щегловой и Д. С. Лихачева,— см. в преамбульной части комментария), история текста «не только «предпосылка» для творческой истории, но и является составной частью последней» (П. Н. Сакулин. Проблема «творческой истории».— «Изв. АН СССР, Отделение гуманитарных наук», 1930, № 3, стр. 165, 166).

64 В подготовительных материалах к новой работе Н. К. Пиксанова о проблемах творческой истории «лиризм», не имеющий в книге самостоятельной рубрики, уже не фигурирует в качестве элемента исследования по «творческой истории». После выхода книги Н. К. Пиксанов склонялся к мысли, что существенным элементом анализа, не получившим освещения в книге, должен быть жанр «Горя от ума».

[65] Вторая редакция «Демона» создавалась в 1831 г. (в отличие от первой, написанной в 1830 г.). Н. К. Пиксанов, вероятно, пользовался сведениями из работы: С. И. Родзевич. К вопросу о влиянии Байрона и А. де Виньи на Лермонтова («Демон» и «Элоа»).— «Филологические записки», 1915, № 2. Однако, например, Э. Дюшен, специально исследовавший вопрос о байронизме в поэзии Лермонтова, пришел к выводу, что «Демон» к числу произведений, созданных непосредственно под влиянием Байрона, не принадлежит» (Э. Дюшен. Поэзия М. Ю. Лермонтова в ее отношении к русской и западноевропейской литературам. Казань, 1914, стр. 81, 110).

[66] В. С. Дороватовская-Любимова. «Идиот» Достоевского и уголовная хроника его времени.— «Печать и революция», 1928, № 3, стр. 31—53.

[67] «Мужики» А. П. Чехова, напечатанные в журнале «Русская мысль» (1897, № 4), вызвали ожесточенную полемику между народниками, прежде всего Н. К. Михайловским («Русское богатство», 1897, № 6, 11), осудившим произведение, и «легальными марксистами», представителем которых выступал П. Б. Струве («Новое слово», 1897, № 1, 8).

[68] В отдельное издание «Мужиков» Чехов вставил не заново написанную страницу, а ту, которая была вырезана из первой публикации повести в журнале «Русская мысль» (1897, № 4) по требованию цензуры. Впервые на это указал Н. Ф. Бельчиков в книге «Народничество в литературе и критике» (М., 1934, стр. 176—197). Связанные с этим цензурные документы и 15 экземпляров вырезанной страницы хранятся в Центральном государственном историческом архиве в Ленинграде (ф. 776, оп. 21, ед. хр. 179, л. 14, 16, 18; оп. 6, ед. хр. 362, л. 5, 9—12; ф. 777, оп. 25, ед. хр. 1889). Эти материалы будут опубликованы и прокомментированы в подготавливаемом Академией наук СССР X томе Полного собрания сочинений А. П. Чехова. Пример с «Мужиками» Чехова таким образом не подтверждает тезис Н. К. Пиксанова о доработке под воздействием критики. К критической перепалке вокруг «Мужиков» Чехов отнесся с присущим ему юмором. В это время он опасно заболел и вскоре уехал за границу.

[69] Такая работа С. П. Знаменского в печати не известна. Очевидно, Н. К. Пиксанову она была знакома по рукописи.

[70] См. П. Н. Сакулин. Новая глава из биографии И. А. Гончарова.— «Голос минувшего», 1913, № 11, стр. 45—65.

[71] На полях рабочего экземпляра книги автором написано: «У Стендаля — газетные отчеты об уголовном процессе».

[72] В новейшей работе С. А. Фомичев более решительно включает комедию «Студент» в «предысторию» «Горя от ума», отыскивая между двумя произведениями ряд соответствий. (См. С. А. Фомичев. К творческой предыстории «Горя от ума». Комедия «Студент».— В кн.: «От «Слова о полку Игореве» до «Тихого Дона». Сборник статей к 90-летию Н. К. Пиксанова. Л., 1969, стр. 88—98). С. А. Фомичев высказывает предположение о незначительном участии П. А. Катенина в комедии «Студент», которая в основном создана Грибоедовым.

[73] Эта тирада содержится не в «Путешествии из Петербурга в Москву», как ошибочно указывает здесь Н. К. Пиксанов, а в другом сочинении А. Н. Радищева — «Житие Федора Васильевича Ушакова» (Собрание оставшихся сочинений покойного А. Н. Радищева, ч. V. М., 1811, стр. 15).

[74] Это исследование Н. К. Пиксанова не появилось в печати.

[75] См. примеч. 61.

[76] О Н. Д. Офросимовой см. в издании «Литературные памятники», стр. 373. Там же (стр. 369—375) см. и о других прототипах «Горя от ума».

[77] М. В. Нечкина решительно оспаривает этот вывод Н. К. Пиксанова, заявляя, что предположение о существовании у Грибоедова до «Горя от ума» «какого-то произведения, очень похожего на «Горе от ума», даже содержавшего в числе действующих лиц Фамусова и его жену, но все-таки не являющегося «Горем от ума»,— представляет собой «совершенно фантастическую гипотезу», которая «решительно ни на чем не основана и поражает своей искусственностью» (М. В. Нечкина. А. С. Грибоедов и де-

кабристы. Изд. 2. М., Изд-во АН СССР, 1951, стр. 176). В примечаниях к этому месту в качестве «резкого противоречия» она отмечает то, что в дальнейшем изложении Н. К. Пиксанов «спокойно оперирует «женой Фамусова» и прочими данными Бегичева, забывая, что это свидетельство только что им же самим отвергнуто в целом и отнесено к какой-то «другой» пьесе» (там же, стр. 578).

Однако С. А. Фомичев высказанное Н. К. Пиксановым предположение подкрепляет указанием на комедию Грибоедова и Катенина «Студент», которая, возможно, и была принята С. Н. Бегичевым за первоначальный набросок «Горя от ума». В «Студенте» первоначально на месте Звездовой, действительно, существовал тип «сентиментальной модницы и аристократки» (см. С. А. Фомичев. К творческой предыстории «Горя от ума»., стр. 97—98).

78 К. Полевой. О жизни и сочинениях А. С. Грибоедова.— В кн.: «Горе от ума. Комедия в четырех действиях А. С. Грибоедова». Изд. 2. СПб., 1939, стр. XXV.

79 Отпуск Грибоедова относится не к 5 марта, а к 19 февраля. 20 февраля он выехал из Тифлиса.

80 Переписка А. И. Тургенева с П. А. Вяземским, т. I. Пг., 1921, стр. 16 (Архив бр. Тургеневых, вып. 6).

81 М. В. Нечкина склонна датировать этот эпизод 1818 годом (см. М. В. Нечкина. А. С. Грибоедов и декабристы. М., 1951, стр. 179).

82 Ср. стр. 97, где речь идет о другой деревне С. Н. Бегичева — с. Дмитровском, Ефремовского уезда. Вопрос о том, в которой из двух деревень дописывалось «Горе от ума», не вполне прояснен в грибоедовской литературе. В 1960 г. в тульской газете «Коммунар» (от 18 декабря) появилась заметка Н. Милонова «Где писалось «Горе от ума», в которой подвергалась сомнению версия о с. Екатерининском в качестве такого места и высказывалась догадка, что III и IV действия комедии создавались в с. Дмитровском. (Ср. А. Миловидов. А. С. Грибоедов в с. Екатерининском, Тульской губ.— В кн.: «По Тульскому краю. (Пособие для экскурсий)». Тула, 1925, стр. 536—538).

83 См. примеч. 14.

84 М. В. Нечкина, возражая против этого утверждения, пишет, что обсуждение в русском обществе элементов нового, буржуазного государственного строя относится к более раннему времени, отчасти еще до 1812 г., и во всяком случае к 1814 г., когда молодежь вернулась из заграничных походов (М. В. Нечкина. А. С. Грибоедов и декабристы. М., 1951, стр. 373—374).

85 М. В. Нечкина, напротив, настаивает на достоверности сведений Д. И. Завалишина, который весной 1824 г. был в заграничном плавании, вернулся в Петербург 3 ноября 1824 г. и вошел в круг Рылеева, где он наблюдал творческую работу Грибоедова, только в начале 1825 г. «Таким образом,— пишет она,— показание Завалишина может быть отнесено только и единственно к весне 1825 г., так как позже (в конце мая) Грибоедов уже уехал из Петербурга в Киев и более не виделся с Завалишиным вплоть до своего ареста (1826)» (М. В. Нечкина. А. С. Грибоедов и декабристы. М., 1951, стр. 429). Однако факты истории текста, на которые опирается Н. К. Пиксанов, также не могут быть игнорируемы.

86 Из тезисов Н. К. Пиксанова к докладу «Творческая история как научная дисциплина» (1963): «Особым видом и моментом творческой истории является *посредствующая (гипотетическая) редакция.* Об ней мы не имеем документальных текстовых данных — рукописей. Но из упоминаний самого автора в письмах, дневниках, из воспоминаний современников, из сопоставлений двух смежных редакций, засвидетельствованных в рукописях,— извлекаются догадки о существовании исчезнувшей позднее посредствующей редакции рукописи. Таков случай с «Горем от ума» (архив Н. К. Пиксанова).

87 При работе над книгой «Творческая история «Горя от ума» Н. К. Пиксанову еще не было известно обнаруженное только в 40-е годы письмо Гри-

боедова к П. А. Вяземскому от 21 июня 1824 г., проливающее новый свет на историю распространения списков и позволяющее его точнее датировать. Грибоедов писал: «Любезнейший князь, на мою комедию не надейтесь, ей нет пропуску; хорошо, что я к этому готов был, и следовательно судьба лишнего ропота от меня не услышит, впрочем любопытство многих увидать её на сцене или в печати, или услышать в чтении — послужило мне в пользу, я несколько дней сряду оживился новою отеческою заботливостию, переделал развязку и теперь кажется вся вещь совершеннее, потом уже пустил ее в ход, вы ее на днях получите» («Литературное наследство», т. 47—48. М., 1946, стр. 228).

88 См. примеч. 49.

89 В авторском рабочем экземпляре на полях — надпись Н. К. Пиксанова: «Слишком категорично!..»

90 В. Куницкий. Язык и слог комедии «Горе от ума». Киев, 1894; В. Истомин. Главнейшие особенности языка и слога произведений А. С. Грибоедова.— «Русский филологический вестник», 1894, № 1—2; С. П. Брайловский. А. С. Грибоедов. Воронеж, 1895; Е. И. Воскресенский. Язык важнейших произведений русской словесности XI—XIX веков. М., 1891. Авторитетнейший анализ «Горя от ума» с точки зрения языка произведен позднее Г. О. Винокуром (см. Г. Винокур. «Горе от ума» как памятник русской художественной речи.— «Уч. зап. Московского ун-та», 1948, вып. 128, кн. 1; он же. Избранные работы по русскому языку. М., 1959, стр. 257—300).

91 М. А. Дмитриев. Замечания на суждения «Телеграфа».— «Вестник Европы», 1825, ч. CXL, № 6, стр. 111—115.

92 Пилад Белугин. [А. И. Писарев.] Несколько слов о мыслях одного критика о комедии «Горе от ума».— «Вестник Европы», 1825, ч. CXLI, № 10, стр. 108—119.

93 А. А. Бестужев. Отзыв о комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума».— «Полярная звезда на 1825», стр. 17.

94 Д. Р. К. [Н. И. Греч.] 4-е письмо на Кавказ.— «Сын отечества», 1825, ч. CI, стр. 199—200.

95 О. М. Сомов. Мои мысли о замечаниях г. Дмитриева в «Вестнике Европы».— «Сын отечества», 1825, ч. CI, № 10, стр. 177—195.

96 У. У. [В. Ф. Одоевский.] Замечания на суждения Мих. Дмитриева о комедии: «Горе от ума».— «Московский телеграф», 1825, ч. III, № 10, май, Антикритика, стр. 11.

97 Н. А. Полевой. — «Московский телеграф», 1825, ч. 1, № 2, 20 января, стр. 167—168. Эта статья об альманахе «Русская Талия» была написана Н. А. Полевым совместно с П. А. Вяземским (см. Кс. Полевой. Записки. СПб., 1888, стр. 115—117), что подтверждается также письмами П. А. Вяземского и сохранившимися черновиками (ЦГАЛИ, ф. 195).

98 В. А. Филиппов. Проблемы стиха в «Горе от ума».— «Искусство», 1925, № 2, стр. 146—175 (отд. изд.— М., 1926); С. В. Шувалов. О стихе комедии «Горя от ума». (К социологии ритмики комедии).— В кн.: «А. С. Грибоедов». М., 1929; см. также: М. П. Штокмар. Вольный стих XIX в.— В сб.: «Ars poetica», II. М., 1928, стр. 117—167; Б. В. Томашевский. Стих «Горя от ума».— В кн.: Б. В. Томашевский. Стих и язык. М.— Л., 1959, стр. 132—201 (первые публикации — 1946 и 1947 гг.).

99 «Доктор Фациус» фигурирует только в ранней, музейной редакции (акт I, сц. 7, варианты), но не в окончательном тексте.

100 С. П. Яблоновский. В защиту С. П. Фамусовой.— В сб.: «О театре», М., 1909, стр. 163.

101 Реплика: «Но мудрено из них один скроить, как ваш» (д. I, явл. 416) издавна была трудным текстологическим казусом и предметом спора. Н. К. Пиксанов на протяжении многих лет отстаивал принадлежность этой реплики Лизе, а не Софье, ориентируясь на последние тексты (Жандровская рукопись, Булгаринский список. См. его полемику с Б. В. Варнеке, П. П. Гнедичем и др.). Однако при издании «Горя от ума» в серии «Литературные памятники» он согласился на передачу этой реплики Софье,

как это делается во многих других изданиях — на основании Музейного автографа, выполненного Грибоедовым собственноручно. При снятии писарских копий легко могла быть допущена ошибка, обнаружить которую было тем более трудно, что наименование действующего лица не входит в стих и, таким образом, «не читается». Тема злоязычия Чацкого — постоянная тема Софьи, в то время как Лиза, наоборот,— партизанка Чацкого. К Софье Чацкий и обращается, отвечая ей: «По крайней мере не надутый. // Вот новости! — я пользуюсь минутой, // Свиданьем с *вами* оживлен...»

102 В письме к П. А. Вяземскому от декабря 1823 г.: «Что такое Грибоедов? Мне сказывали, что он написал комедию на Чадаева...»

103 В письме к А. А. Бестужеву, конец января 1825 г.: «Софья начертана не ясно: не то....., не то московская кузина».

104 См. примеч. 100.

105 И. А. Гриневская. Оклеветанная девушка.— «Ежемесячные сочинения», 1901, № 10, стр. 129—139; она же. Кого любит София Павловна.— Там же, № 11, стр. 209—211.

106 В. И. Немирович-Данченко. «Горе от ума» в постановке Московского Художественного театра. М.— Пг., 1923, стр. 25.

107 П. П. Гнедич. «Горе от ума» как сценическое представление. Проект постановки комедии.— «Ежегодник императорских театров», сезон 1899/1900 г. Приложение I, стр. 1—29.

108 С. Васильев [С. В. Флеров]. Драматические характеры. Опыт разбора отдельных ролей, как пособие при их исполнении. Комедия «Горе от ума». Вып. I—IV. М., 1899—1891. Вып. V — «Русское обозрение», 1894, № 1; 1895, № 1, 2, 10.

109 И. Г. Мильон терзаний. Критический этюд о «Горе от ума».— «Вестник Европы», 1872, № 3, стр. 429—460. (И. А. Гончаров. Собрание сочинений, т. 8. М., 1955, стр. 7—40).

110 М. В. Нечкина, напротив, предлагает исходить из авторского понимания коллизии пьесы («*никто не поверил*»), и на этой основе отвергает критические замечания Н. К. Пиксанова и В. И. Немирович-Данченко (см. М. В. Нечкина. А. С. Грибоедов и декабристы. М., 1951, стр. 357—358).

111 Здесь, возможно, допущено некоторое увлечение, вследствие которого С. А. Щеглова замечала в своей рецензии: «Трудно согласиться с Н. К. Пиксановым и в данной им оценке ремарок; так он считает «превосходными в психологическом и сценическом отношениях» такие шаблонные ремарки, как «сквозь слезы», «вся в слезах», «с огорчением», «встает поспешно», «с жаром», ремарки, имеющие до Грибоедова столетнюю давность; они обычны и трафаретны даже для анонимных пьес первой половины XVIII в. ...» («Изв. по русскому языку и словесности АН СССР, Отделение обществ. наук», т. III, 1930, вып. 1, стр. 348).

112 В рабочем авторском экземпляре в конце главы IV Н. К. Пиксанов приписал: «Отметить: это наблюдение над ремарками наглядно удостоверяет, что от классического стиля Грибоедов двигался к реалистическому».

113 Все рукописи Пушкина сконцентрированы теперь в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) Академии наук СССР (Ленинград).

114 С. Д. Балухатый. Проблемы драматургического анализа. Л., 1927 (см. специальный экскурс на стр. 31—35).

115 В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. III. М.— Л., 1953, стр. 483.

116 М. В. Нечкина не соглашается с квалификацией этих фразеологизмов как «нейтральных» и «бесхарактерных» (см. М. В. Нечкина. А. С. Грибоедов и декабристы. М., 1951, стр. 301).

117 <Заметка по поводу комедии «Горе от ума»> в изданиях сочинений А. С. Грибоедова печатается по тексту, опубликованному в собрании сочинений Грибоедова под редакцией А. Н. Веселовского («Русская библиотека», вып. V), где этот текст был напечатан впервые, по-видимому, с автографа, который до нас не дошел.

118 Ю. Айхенвальд. Силуэты русских писателей, вып. I. М., 1917, стр. 13. Подчеркнуто Н. К. Пиксановым.

119 Очерк «Загородная поездка» был опубликован в «Северной пчеле» (1826, № 76, 26 июня), без подписи; впервые включен в собрание сочинений Грибоедова Е. Серчевским в 1858 г.

120 Нестор Котляревский. Литературные направления александровской эпохи Изд. 3. Пг., 1917, стр. 306.

121 Полемические замечания М. В. Нечкиной по поводу этого места см.: М. В. Нечкина. А. С. Грибоедов и декабристы. М., 1951, стр. 327 и сл.

122 Слова: «Однако политической комедией в ближайшем смысле Г. о. у. не было» — в рабочем экземпляре подчеркнуты и отчеркнуты волнистой чертой, что у Н. К. Пиксанова означало обычно недовольство написанным.

123 Возражения против этой мысли Н. К. Пиксанова см.: М. В. Нечкина. А. С. Грибоедов и декабристы. М., 1951, стр. 300 и сл.

124 Возражения М. В. Нечкиной к этому месту см.: М. В. Нечкина. А. С. Грибоедов и декабристы. М., 1951, стр. 323.

125 Иронические высказывания Достоевского о родстве Чацкого с барской средой, за пределами которой у него ничего нет, вследствие чего в финале комедии он и ведет себя так, будто лишился всего,— приведены и прокомментированы Н. К. Пиксановым в издании: А. С. Грибоедов. Горе от ума. Издание подготовил Н. К. Пиксанов при участии А. Л. Гришунина. М., «Наука», 1969, стр. 286—287.

126 В авторском рабочем экземпляре слова: «независимость взгляда на» подчеркнуты волнистой чертой и на полях написано: «не то...»

127 М. В. Нечкина в специальной главе дает иное толкование интермедии о Репетилове, в которой, по ее мнению, отразилось недовольство руководящего ядра декабристов старым типом члена тайной организации,— в связи с переходом передовых декабристов на точку зрения военной революции (см. М. В. Нечкина. А. С. Грибоедов и декабристы. М., 1951, стр. 365—380).

128 На полях авторского экземпляра против последней фразы написано: «Спорно».

129 Возражение М. В. Нечкиной сводится к тому, что «цензура только в том случае «не опасна творческой работе драматурга», когда точки зрения драматурга и цензора совпадают», чего не было в случае с Грибоедовым; «цензура стесняет и давит автора в самом начальном процессе творчества», и что «Горе от ума» с самого начала создавалось автором как произведение легальное, имеющее быть поставленным на сцене и подлежащее печати» (М. В. Нечкина. А. С. Грибоедов и декабристы. М., 1951, стр. 318—320). То же писала В. Дынник («Красная новь», 1927, № 4, стр. 234). Возможно, к этому мнению потом склонялся и сам Н. К. Пиксанов: в авторском экземпляре слова «цензура не была опасна творческой работе драматурга» подчеркнуты волнистой чертой.

130 Подробнее эта тема разработана Н. К. Пиксановым в специальном исследовании: «Дворянская реакция на декабризм» («Звенья», II. М.— Л., 1933, стр. 131—199).

131 А. Мазон. Парижские рукописи И. С. Тургенева. Пер. с франц. Ю. Ган под редакцией Б. Томашевского. М.— Л., «Academia», 1931.

132 Накопилась обширная литература по истории этих текстовых трансформаций и вытекающих из них эдиционно-текстологических следствий. См., например: Б. Эйхенбаум. Об основном тексте «Войны и мира».— «Русская литература», 1959, № 4, стр. 221—223; Н. Гудзий. Что считать каноническим текстом «Войны и мира»? — «Новый мир», 1963, № 4, стр. 234—246; Н. Гусев. О каноническом тексте «Войны и мира».— «Вопросы литературы», 1964, № 2, стр. 179—190; Н. Гудзий. Еще раз о каноническом тексте «Войны и мира».— Там же, стр. 190—200; Э. Зайденшнур. «Война и мир» Л. Н. Толстого. Создание великой книги. М., 1966.

133 Сводку литературы о творческой истории «Идиота» см. в кн.: «Творческая история произведений русских и советских писателей. Библиографический указатель». Составили Н. И. Желтова и М. И. Колесникова. Редакция и предисловие Н. К. Пиксанова. М., 1968, стр. 27—28.

134 См. Н. К. Гудзий. История писания и печатания «Воскресения».— В кн.: Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 33. М., 1935, стр. 329—422; В. А. Жданов. Творческая история романа «Воскресение». М., 1960.
135 А. С. Грибоедов. Горе от ума. Изд. 3. М.— Л., 1929.
136 А. Пушкин. Египетские ночи. Под редакцией и со статьей П. И. Новицкого «Египетские ночи» Пушкина». Л., «Academia», 1927. См. рецензию Н. К. Пиксанова на эту книгу: «Печать и революция», 1928, кн. III, стр. 181—182.
137 См. специальную работу Н. К. Пиксанова «История «Призраков».— В кн.: «Тургенев и его время». М.— Пг., 1923, стр. 168—192 (ср. в кн.: «И. С. Тургенев». М., 1929, стр. 55—119).
138 См. Л. Д. Опульская. Творческая история повести «Холстомер». Ранняя редакция (1861—1863).— «Литературное наследство», т. 69, кн. 1. М., 1961, стр. 257—290.
139 См. новейшую работу Н. К. Пиксанова: «Роман Гончарова «Обрыв» в свете социальной истории» (М., «Наука», 1968).
140 В авторском экземпляре на поле приписано: «*NB*: резюмировать «Муму» Тургенева и привести два-три примера тиранства господ и их убийств крепостными в М.⟨оскве⟩ в 10—20 годах».
141 В авторском экземпляре приписано: «Указать, как Толстой скрывал свои взгляды в эпизоде Левина на исповеди».
142 На полях авторского экземпляра: «Это положение связать с учением о субъективном и объективном значении произведения».
143 Речь идет о литературоведах школы В. Ф. Переверзева. Об их выступлениях против концепции «творческой истории» см. во вступительной части настоящего комментария.
144 В. Полянский. [П. И. Лебедев.] К вопросу о творчестве В. Короленко.— В кн.: В. Полянский. Вопросы современной критики. М.— Л., 1927, стр. 332—350. Речь здесь идет о двух редакциях рассказа В. Г. Короленко «Федор Бесприютный» («По пути»).
145 Документы по истории литературы и общественности, вып. 1. Ф. М. Достоевский. М., 1922, стр. 59.
146 П. Н. Сакулин, соглашаясь в принципе с этой мыслью, находит ее выраженной слишком категорично: «Ведь если бы это было вполне так, наше понимание было бы решительно безнадежным: для огромного большинства произведений мы не имеем никакой творческой истории, да и иметь не можем. ⟨...⟩ Все основное касательно замысла, языка, образов, композиции, тематики и художественного стиля мы почерпаем из окончательного текста» («Изв. АН СССР. Отделение гуманитарных наук», 1930, № 3, стр. 173—174).
147 Указанные материалы и разработки напечатаны: П. Н. Сакулин. Работа Достоевского над «Идиотом».— В кн.: «Из архива Ф. М. Достоевского. «Идиот». Неизданные материалы». М.— Л., 1931, стр. 171—290; Н. Л. Бродский. Творческая история романа «Бесы». («Неизданные материалы).— «Свиток», сб. 1. М., 1922, стр. 83—119; творческую историю «Подростка» разрабатывал: А. С. Долинин. В творческой лаборатории Достоевского. (История создания романа «Подросток».) Л., 1947; И. И. Гливенко. К истории создания «Преступления и наказания».— В кн.: «Из архива Ф. М. Достоевского. «Преступление и наказание». Неизданные материалы». Подготовил к печати И. И. Гливенко. М., 1931, стр. 7—32.
148 См. примеч. 10.
149 Ф. М. Достоевский. Полное собрание художественных произведений, т. 1—13. Под редакцией Б. Томашевского и К. Халабаева. М.— Л., 1926—1930. В особом табличном приложении этого издания сопоставлены все печатные варианты произведений Достоевского.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

ОГЛАВЛЕНИЕ

Николай Кирьякович Пиксанов

ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ «ГОРЯ ОТ УМА»

Утверждено к печати Комиссией по истории филологических наук
Отделения литературы и языка Академии наук СССР

Редактор издательства *В. Ф. Журавлева.* Художник *В. Д. Карандашов.*
Художественный редактор *С. А. Литвак.*
Технический редактор *Р. Г. Грузинова.*
Корректор *Р. П. Шаблеева.*

Сдано в набор 26/XI 1970 г. Подписано к печати 6/V 1971 г. Формат 60×90 1/16.
Бумага № 2. Усл. печ. л. 25,12. Уч.-изд. л. 25,5. Тираж 10 000. А-05761.
Тип. зак. 1532. Цена 1 р. 76 к.

Издательство «Наука». Москва, К-62, Подсосенский пер., 21
2-я типография издательства «Наука». Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

1 р. 76 к.

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»